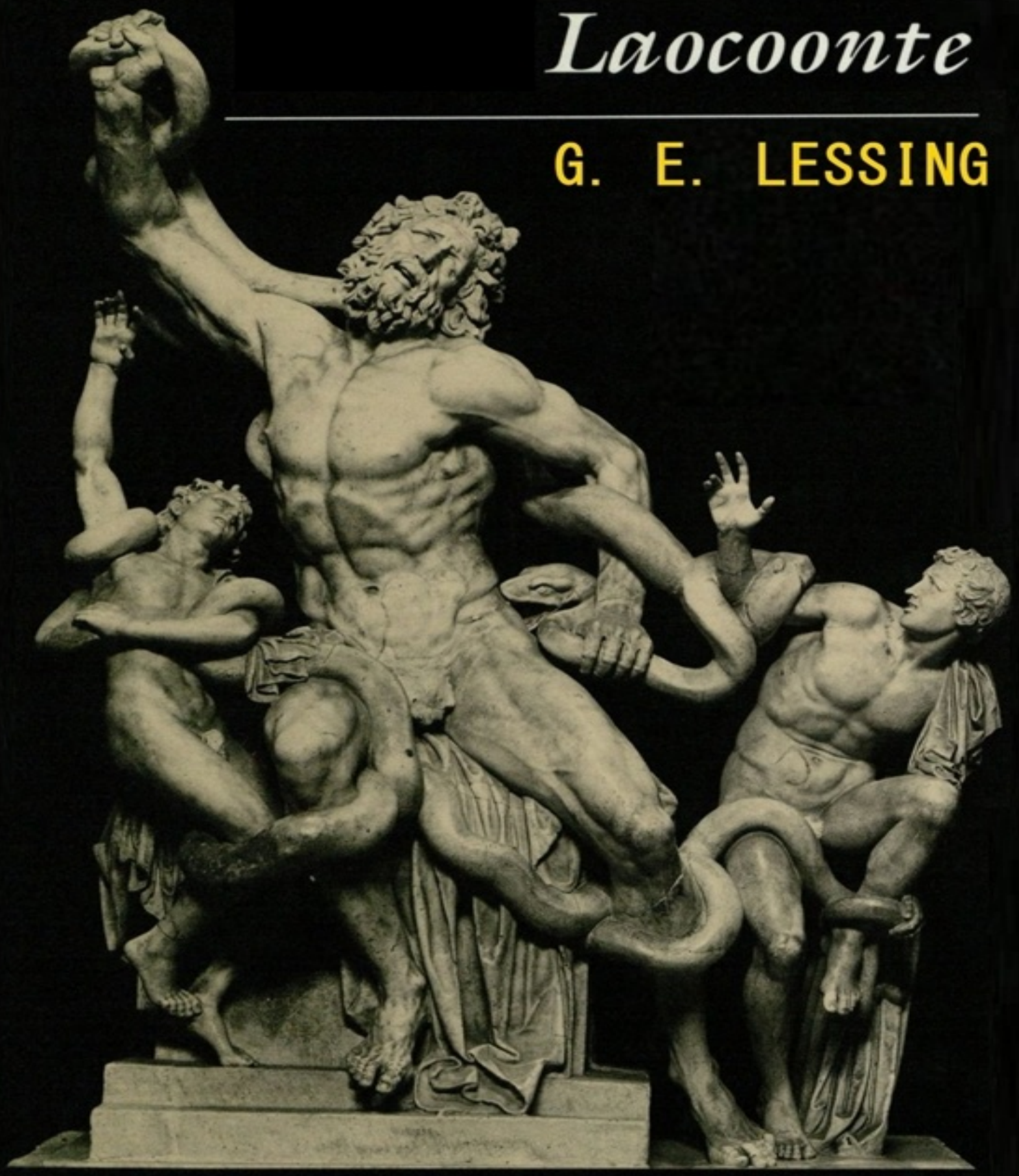
Laocoonte

G. E. LESSING



Esta obra trata sobre las fronteras de la pintura y la poesía, sobre sus posibilidades y sobre muchos otros temas relativos al arte antiguo que Lessing plantea como ¿incidentales?, pero que, de hecho, le sirven para realizar una crítica a varios de los grandes autores de su época, entre ellos a Winckelmann. En el *Laocoonte*, Lessing cuestiona la identificación que algunos autores de su época hacían entre poesía y pintura, que va, a su entender, en menoscabo de ambas. Las observaciones incidentales lo llevan a mostrar por qué poesía y pintura se alejan una de otra al imitar, en razón de su propia naturaleza, una más apta para lo temporal y otra para lo espacial, que impone límites a cada una de las artes. Para ejemplificar sus argumentos se basa en el caso del Laocoonte, que da título al libro, comparando la descripción de Virgilio con la estatua que lo representa. Lessing utiliza muchísimos otros ejemplos, sumamente eruditos, para mostrar cuáles son las relaciones ideales entre poesía y pintura, y para subrayar la idea de que, entre los antiguos, la belleza era la ley más alta de las artes plásticas, a la que había que subordinar cualquier otra consideración, incluida la misma expresión.

Gotthold Ephraim Lessing

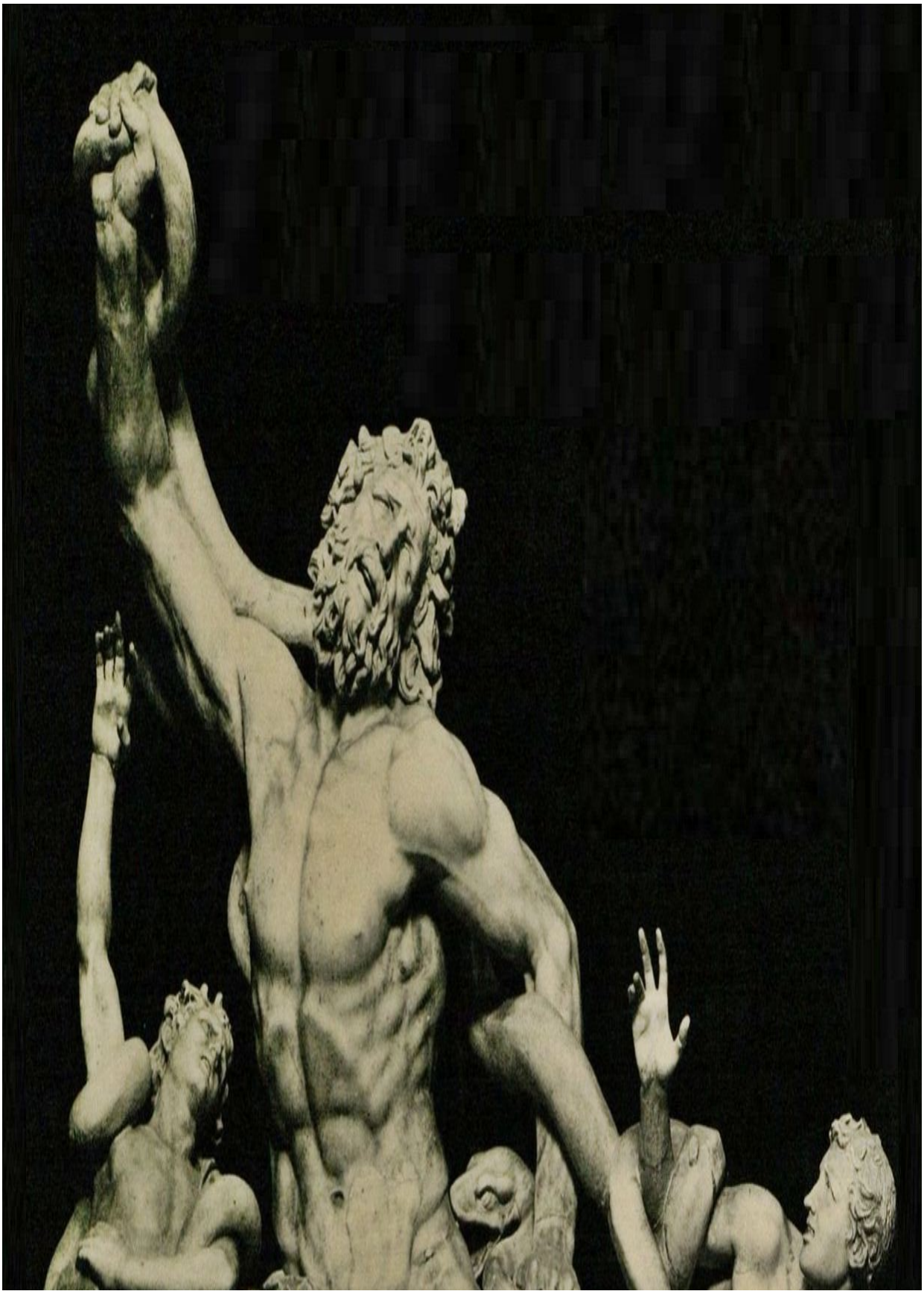
Laocoonte

o sobre los límites en la pintura y poesía

ePub r1.0
Titivillus 10.09.17

Título original: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*
Gotthold Ephraim Lessing, 1766
Traducción: Amalia Raggio

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2



INTRODUCCIÓN

NOTA BIOGRÁFICA

Gothold Ephraim Lessing nació el 22 de enero de 1729 en Kamenz, Alta Lusacia. Su familia tenía tradición intelectual; por varias generaciones habían sido juristas, sacerdotes y burgomaestres. Su padre fue pastor protestante y su madre era hija también de pastor.

Lessing fue un estudiante distinguido en la famosa escuela de gramática de Meissen, a la que ingresó a la edad de trece años. Después entró a la Universidad de Leipzig, en 1746, para cursar teología, mas por entonces descubrió su vocación por las letras y en especial por la composición dramática. Allí escribió su primera obra, una comedia que tituló El joven erudito; era un estudio de la vida basado en sus experiencias, que logró poner en escena gracias a su amistad con Madame Neuber, cabeza de una compañía teatral. El asunto desagradó a sus padres, quienes esperaban de él que siguiera los estudios religiosos.

Pasó unos años en Wittenberg y a los veintitrés de edad tomó el grado de Maestro en artes, en Berlín, el 29 de abril de 1752. La representación de su primera obra y el contacto con la gente de teatro había decidido su vocación. En Berlín se dedicó a traducir obras de varias lenguas y junto con su amigo Mylius fundó una revista dedicada a las artes dramáticas; pero las diferencias de opinión separaron a los amigos y Lessing vino a ser colaborador de un periódico que más adelante fue la Gaceta de Voss, pues no contaba con otros medios de subsistencia que los que le pudiera proporcionar su pluma. Sus opiniones pronto atrajeron la atención sobre sus artículos. Llamó a Gottsched el falso clásico y atacó a los admiradores

de Klopstoch. En una época regida por inalterables principios, declaró que no existían reglas establecidas para el arte y que cada nuevo genio modifica los principios reconocidos según sus conveniencias. Como tenía buenos conocimientos filosóficos su crítica literaria era sólida y a través de ella abrió nuevos caminos a las letras alemanas. Como consecuencia de su pensamiento, la literatura alemana se emancipó de las influencias extranjeras, tan en boga entonces que Federico el Grande era incapaz de expresarse por escrito en buen idioma alemán. Lessing dio a su lengua un tono de dignidad, y así también su amigo Moisés Mendelsshon, e hizo de la literatura de su tiempo algo rico y distinto. Influenciado por la cultura inglesa, se propuso probar en la poesía dramática que el alma humana y no sus circunstancias representa todo lo que hay de grande y noble. A este propósito responde la tragedia en prosa que escribió entre 1753 y 1755, titulada Miss Sara Sampson, *que se llevó a escena en Francfort el 10 de julio de 1755. Fue un éxito rotundo. Se dijo que los espectadores quedaron inmóviles por largo tiempo y que lloraban y lloraban, que abrió nuevos caminos y que liberó a los dramaturgos alemanes de muchas limitaciones tradicionales. No obstante haber sido traducida a varios idiomas, su valor, hoy día, es más bien histórico.*

La fama de Lessing como dramaturgo está basada en sus obras de madurez, que tienen, sin duda, un valor humano permanente: la comedia Minna von Barnhelm, *publicada en 1767; la tragedia* Emilia Galotti, *representada en Brunswick en 1772; pero, sobre todas, el drama* Natán el sabio, *publicado en 1779 y representado en Berlín en 1783, que ha sido reconocido como una de las grandes obras maestras de la literatura alemana, además de ser ejemplar por las ideas expresadas sobre la tolerancia religiosa.*

Siempre acosado por la pobreza y obligado a realizar trabajos sin importancia para mantenerse y para ayudar a su familia, sorprende que Lessing produjera obras de mérito trascendente desde su juventud. A sus Fábulas agregó más tarde un comentario crítico: su Dramaturgia, una serie de ensayos sobre el arte dramático que tuvo tan resonante buen éxito como tuviera su Laocoonte (1766) *en otros campos del arte; sus Fragmentos de* Wolfenbüttel *provocaron una controversia con Göze, el*

pastor de Hamburgo, y Lessing escribió una serie de artículos satíricos que son modelo de literatura polémica. A lo anterior hay que agregar muchos otros escritos sobre temas éticos, filosóficos y literarios. Deben tenerse muy en cuenta sus Cinco conversaciones para francmasones y su Educación del género humano (1780), que expresan sus ideas de gobierno y sociedad y contienen sus opiniones sobre el desarrollo religioso.

En 1769, a los cuarenta años de edad, la pobreza de Lessing llegó al extremo y él mismo decía: "estoy en el mercado y nadie me quiere alquilar". Fue entonces cuando obtuvo del Duque Brunswick un puesto de bibliotecario en Wolfenbüttel, pequeña población cercana a Brunswick. Los años que pasó allí fueron poco felices. El trabajo rutinario lo consumía y sus finanzas eran tan inciertas que no podía realizar su deseo de casarse con la viuda de su amigo Koenig, a la que había amado por largos años, durante los cuales tuvo una vehemente correspondencia con ella.

Lessing acompañó al príncipe Leopoldo de Brunswick a Italia en 1775 y fue recibido efusivamente en iodos los sitios. En Viena la emperatriz María Teresa le pidió consejo sobre el desarrollo intelectual del Imperio. Fue presentado al Papa y los honores que le hicieron contrastaban con el menosprecio en que lo tenían los personajes de su propio país.

Por fin, en 1776 casó con Eva Koenig, mas poco duró su nuevo estado, ya que la muerte de ella los separó al año siguiente. Soledad y amarguras de todo género caracterizaron esta época de su vida, y hasta contrajo deudas para asegurar la herencia de su mujer para sus hijos; pero, en todo momento se mostró heroico, caballeroso, gentil y sin resentimientos. Fue un valeroso campeón de los derechos humanos, lo que le valió muchos ataques, mas, en cambio, gozó de la estimación y el afecto de notables literatos. Su amistad intima con Moisés Mendelsshon le proporcionó muchos gustos y satisfacciones, y en su carácter se inspiró para modelar el principal personaje de su última gran obra: Natán el sabio.

Lessing murió en Brunswick a los cincuenta y dos años de edad, el 15 de febrero de 1781. Con él había nacido la nueva literatura alemana".[1]

SOBRE EL TÍTULO DE LA OBRA

Lessing escogió como título de sus consideraciones sobre los limites de la Pintura y de la Poesía el de Laocoonte porque el famoso grupo escultórico griego, un espléndido mármol que se encuentra en el Museo del Vaticano en Roma, forma parte de su discusión con Winckelmann y le sirve de ejemplo para su propósito. El grupo escultórico llamado Laocoonte, que da nombre al libro, fue descubierto en 1506 en el palacio de Tito en Roma y trasladado posteriormente al Palacio del Vaticano. Desde el momento en que fue conocido por los artistas del Renacimiento ejerció una influencia importante, especialmente en escultores y pintores, inclusive en él más grande de ellos: Miguel Ángel. Se comprende la admiración y el interés que debe haber causado esa obra que rompía, en cierto modo, con los principios estrictamente clásicos y que venía, por lo tanto, a estar más cerca del gusto y libertades barrocas.

Originalmente se encontraba en el palacio de Tito en Roma, colocado en una hornacina enorme al fondo de una selva. Ya Plinio admiraba el grupo del Laocoonte, al que consideraba "superior a toda otra obra clásica". Esta escultura ha sido objeto de muchas especulaciones y se supone que fue una obra colectiva, ejecutada por Agesandro de Rodas y por sus hijos Polidoro y Atenodoro. Ciertamente su carácter dramático, teatral y barroco, se relaciona con obras de la escuela de Rodas, como el Altar de Pérgamo y el Toro Farnesio (Museo de Nápoles)*, es decir, con el arte de la ¿poca de Alejandro Magno. Así puede ser considerada como perteneciente al arte helenístico del siglo* IV *antes de J. C. o sea posterior a la época clásica griega.*

La presencia del Laocoonte *del Vaticano en la mente de los grandes artistas puede rastrearse como influencia bienhechora, o como antecedente de algunas de sus obras. Puede ser visto en relación con el San Andrés del* Juicio Final*, de Miguel Ángel, en el muro de la Capilla Sixtina; con un* San Sebastián *de Tintoretto, en la Escuela de San Roque, en Venecia; con un* San Sebastián *de El Greco, en la Catedral de Palenda; finalmente, con el colosal* Prometeo *de Orozco (1930), en Pomona College, Claremont, Cal., en el cual todavía resuena el Laocoonte en la magistral concepción del pintor mexicano.*

Lessing se refiere en su libro al *Laocoonte* en el capítulo XXVI *para aclarar la época a que pertenece. Winckelmann admite en su* Historia del Arte (1764*), que esa escultura corresponde a la época en que el arte alcanzó su más alto grado de perfección bajo Alejandro Magno. Lessing, por su parte, pretende demostrar que el Laocoonte fue ejecutado en tiempos de los primeros emperadores romanos o que, a lo menos, no es obra tan antigua como pretende Winckelmann. Sin embargo, el tiempo parece que ha venido a dar la razón al autor de la* Historia del Arte*, quien sin duda tenía mayor experiencia directa con las obras de escultura de la antigüedad clásica. En todo caso esta discusión es secundaria y lo que importa es el sentido de las formas expresivas del* Laocoonte *en relación con la pintura y la poesía, que es el interés más vivo en Lessing.*

Hablar de "los límites de la pintura y la poesía", según expresa el subtitulo del libro, parece, a primera vista, natural; sin embargo requiere alguna aclaración. En primer lugar hay que tener en cuenta que Lessing escribe en una época de creciente racionalismo, lo que no es obstáculo por otra parte a que sea también el tiempo en que se inicia el primer romanticismo. Al racionalismo corresponde señalar clara y distintamente los límites de las diversas artes, en oposición al espíritu y concepto barrocos que habían pretendido y logrado hacer una síntesis de sorprendentes efectos. Al historicismo, por una parte, corresponde el interés por la arqueología clásica, y al romanticismo, por otra —al primer romanticismo, se entiende — el afán de revivir las formas clásicas de la Antigüedad. De todos esos intereses, gustos e intenciones, surgió desde la segunda mitad del siglo XVIII el movimiento que acabó por cobrar formas definidas en el arte neoclásico. Winckelmann fue el teórico y el historiador neoclásico más conspicuo, no es de extrañar que sus opiniones estimularan a su ve\ al espíritu crítico y filosófico de Lessing, quien celoso de la importancia qué Winckelmann atribuía a las artes plásticas, quiso poner en claro sus "estrechos límites" y hacer relevante "la vasta esfera de la poesía",

Lessing mismo expresa en el último párrafo del Prefacio de su libro que bajo la denominación de "pintura" comprende "las artes plásticas en general" y que por "poesía" comprende no sólo a ésta, "sino a las demás artes cuya imitación es progresiva". Pintura es pues, para Lessing, toda

forma de arte plástico figurativo, mientras que Poesía es toda forma artística de expresión escrita.
Conservemos presentes en todo momento de la lectura del Laocoonte *las anteriores anotaciones.*

GÉNESIS Y RAZÓN DE SER DE LA OBRA

Cuando Juan Joaquín Winckelmann (1717-1768) publicó en 1755 su estudio titulado De la imitación de las obras griegas en pintura y en escultura, *Lessing debe haber caído en cuenta de que el carácter que aquél atribuía justamente a las obras del arte plástico clásico, especialmente el griego —que puede resumirse en la famosa frase: "una noble simplicidad y una tranquila grandeza"— no podía ser atribuido igualmente a las obras de poesía, en las que pueden oírse quejas, lamentos, llantos y gritos. "En Homero —dice— los guerreros heridos caen a menudo gritando. Venus, ligeramente herida, prorrumpe en agudos gritos".*
Tal fue, según me parece, el principio de sus meditaciones, pues la 'necesidad del escultor o del pintor de conservar la tranquilidad en sus figuras aun en medio de las pasiones, para lograr su meta: la belleza ideal, se le antojó a Lessing como un estrecho límite que no convenía al poeta, capaz éste de expresar el dolor físico, por ejemplo, en toda su acción sin limitaciones.
Lessing escribió su Laocoonte *para contrarrestar las opiniones de Winckelmann y lo terminó poco después de aparecer la* Historia del arte en la antigüedad, *en Dresden, 1764 (Primera edición). Al principio del capítulo* XXVI *dice Lessing "no quiero dar un paso más sin haber antes leído esta obra". Y a varios aspectos de ella dedica los últimos cuatro capítulos de su libro. El* Laocoonte *fue publicado en 1766 y, a mi juicio, debe ser considerado, a lo menos en gran parte, como una contestación a las ideas de Winckelmann, o quizá mejor, como parte de un "diálogo" entre dos grandes figuras alemanas del período neoclásico, es decir, del primer romanticismo. Lessing tuvo un gran respeto por Winckelmann y basta cierta simpatía, no obstante sus diferencias de opinión. En realidad aquél fue un*

estímulo que dio pretexto a su crítico para exponer sus ideas sobre los límites de la pintura y de la poesía. Se comprenderá que es insuficiente conocer tan sólo el "diálogo" por una de las partes —si bien los argumentos son completos en el Laocoonte*— y que para una más amplia comprensión es necesario escuchar y leer a Winckelmann. Sin embargo, Lessing incluye otras discusiones importantes con Spence y con el Conde Caylus, que forman parte de su argumentación principal.*

El origen del Laocoonte *fue polémico, pero su razón de ser más profunda es filosófica, pues pretende establecer principios y posibilidades de las artes, válidos e importantes en su momento histórico, pero que, a mi parecer, han perdido cierta vigencia para nuestro tiempo. Esto no quiere decir que no contenga sabias enseñanzas de varios tipos, y por eso y otras razones su lectura no sólo es recomendable, sino indispensable en la medida en que lo es toda obra clásica de una época. Además, la vasta erudición de Lessing es uno de los valores de la obra y un ejemplo de su amplitud y profundidad como investigador de la estética.*

El Laocoonte *es un libro compuesto fragmentariamente, o mejor dicho, no tiene una composición o estructura claramente lógica, y, por lo tanto, ordenada; ésta es una de las dificultades para su lectura y fácil comprensión. Fue escrito por Lessing cuando tenía cerca de treinta y cinco años de edad, justamente antes de producir las obras de su madurez si bien es verdad que su pensamiento era ya sólido y fecundo. El historiador francés del arte Elle Faure dijo del* Laocoonte*: "Hay en él, más que un libro, los materiales confusos de un libro", opinión en parte justa, pero un poco exagerada. Todo lo anterior justifica intentar una breve presentación sintética del texto de Lessing, que esperamos que ahorre al lector algunas molestias.*

UNA ANTICIPACIÓN

Antes de seguir adelante es conveniente evocar dos imágenes del Laocoonte: la del artista, o sea la del autor del grupo escultórico,

Agesandro de Rodas, y la del poeta Virgilio, {70-19 antes de Cristo), en la Eneida, *Libro II, en que se refiere a "La caída de Troya".*
El artista presentó a Laocoonte y sus dos hijos en el momento en que son atacados por las serpientes, que se enroscan en sus cuerpos desnudos y los muerden fatalmente. La expresión de dolor, físico y moral, tiene su clímax en el rostro del sacerdote troyano; es un dolor interno e intenso, que le hace levantar el pecho, inclinar la cabera hacia un lado, fruncir el ceño y apenas entreabrir la boca. Todo su cuerpo está en tensión y así cada uno de sus músculos. El grupo está sabiamente concebido según principios clásicos, si bien con libertades de movimiento y dramatismo que le dan carácter excepcional entre las obras clásicas. Parece estar compuesto para ser visto sólo de frente. Una gran diagonal cruza desde la mano derecha levantada, hasta el pie izquierdo, si bien hay que tener en cuenta que ese brazo fue restaurado por Bernini; una línea vertical cierra el cuadro por la izquierda, con el brazo levantado del muchacho; otra diagonal secundaria pasa por la rodilla derecha de Laocoonte y la cabeza de la serpiente que muerde su cadera; una elegante curva pasa por el eje del rostro y del tórax y desciende por la pierna izquierda. La composición se enriquece con el muchacho de la derecha y con el vacío de la parte superior, Es un cuadro perfecto, una vista instantánea.
Ahora bien, el poeta Virgilio da un tratamiento distinto a la trágica escena. [2]

> *Y en este punto, míseros de nosotros, un prodigio mayor y una inesperada maravilla, conturban los imprevisores pechos. Por suerte sacrificaba un gigantesco toro, junto a las aras solemnes de Neptuno, su sacerdote Laocoonte. Y he aquí que (¡me horrorizo de contarlo!) se lanzan desde Ténedos, por el mar profundo en calma, dos serpientes de inmensas espirales, que avanzan a la par hacia la ribera. Por encima de las ondas levantan sus pechos, y sus sangrientas crestas superan el agua; lo restante de su cuerpo se desarrolla largamente a flor de ola y su enorme espinazo se desdobla en anillos sin fin. El mar hace espuma y sonido, y ya llegaban a la orilla; sus ojos ardientes, llenos de sangre y llama,*

vibrando sus lenguas de saeta, lamiendo con ellas las sibilantes bocas. Exangües, a tal vista de horror, huimos. Ellas, derechamente, van a Laocconte. Cada una de ellas abraza el pequeño cuerpo de cada uno de sus hijos y a mordiscos engulle los miserables miembros. Atacan luego y en ingentes espirales ligan al mismo Laocoonte, que iba en su auxilio y disparaba dardos: le han aprisionado en medio con dos vueltas, y en derredor de su cuello, con doble anillo de su escamoso cuerpo le aprisionan, y con su cabeza y sus cervices altas le superan. Él, con ambas manos, intenta romper los nudos: y sus vendas están manchadas de pus y de negro veneno, y eleva a los astros horrendos alaridos, cual los mugidos que da el toro herido cuando huye del altar y sacudió la segur en su cuello mal segura. Y hacia el templo sublime de la Tritónida terrible se arrastran los dragones a la par, y se acurrucan a los pies y bajo el redondo escudo de la diosa.

La imagen del artista es estática, pues está presentada en un momento crítico; en la del poeta el relato le imprime un dinamismo, además de expresar el dolor con toda libertad. Ahora entremos al desarrollo de las ideas de Lessing.

PRESENTACIÓN SINTÉTICA DEL LAOCOONTE

En el prefacio de su libro, Lessing, después de distinguir las actitudes diversas del aficionado, del filósofo y del crítico, exporte claramente que se propone combatir los juicios mal fundados que pretenden "encerrar la poesía en los estrechos límites de la pintura", o bien pretenden "que la pintura abarque la vasta esfera de la poesía". La expresión de los sentimientos —dice— fue connatural en la cultura griega, si bien no en las artes plásticas; la represión de aquéllos era característica de los bárbaros nórdicos.

El autor del grupo del Laocoonte *no quiso reproducir la acción de gritar, porque lo que debía agradar era el objeto mismo, la escultura. Entre los*

antiguos la belleza era la primera ley de las artes plásticas, toda expresión debía estar subordinada a ella, porque las pasiones destruyen las bellas líneas en estado de reposo. Así, el poeta puede evocar a Júpiter lanzando rayos, mientras que el artista se limita a dar forma a un Júpiter severo. En el caso del Laocoonte *no podía el escultor hacer que abriera la boca, porque hubiera resultado una mancha obscura, un agujero, por lo tanto tuvo que suavizar el grito del sacerdote troyano. Esta moderación expresiva tiene su ra^ón en la naturaleza misma del arte plástico, que ha de representar un instante único y un único punto de vista, el más favorable. Todo eso no es fecundo. Fecundo sólo es aquello que deja el campo libre a la imaginación.*

Por lo anterior, el artista ha obrado sabiamente al no expresar los gritos de Laocoonte, mientras que el poeta ha podido hacerlo oír. Virgilio viste a su Laocoonte, como pontífice, en cambio el artista ha sacrificado el vestido a la expresión y la expresión a la belleza. La banda en la cabeza del sacerdote hubiera debilitado el sentido de la escultura, mas el poeta la usa para fortalecer su idea; "… y sus vendas están manchadas de pus y de negro veneno, y eleva a los astros horrendos alaridos…". Ambas obras, por sus diferencias, hacen grandes a sus autores.

Lo que encontramos bello en una obra de arte no es por lo tanto lo que miramos por nuestros ojos, sino por nuestra imaginación. Porque una cosa es imitar directamente el objeto, como hace la pintura, en cuyo caso se es un copista, y otra es imitar lo representado por el objeto, como hace la poesía, de donde nace la originalidad.

La poesía es la más amplia, la que dispone de bellezas que la pintura no puede alcanzar. El poeta es más libre que el artista. Para el artista de la Antigüedad la religión era una traba, pues los emblemas de la superstición no siempre podían producir obras bellas. Así, el arte no era sino un auxiliar de la religión.

El poeta puede personificar abstracciones, nombres, acciones. El artista carece de estos medios y necesita poner emblemas para que sus abstracciones sean reconocidas; al adornar una simple imagen con emblemas la eleva al rango de ser superior, mientras que si el poeta emplea esos adornos pictóricos, de un ser superior hace un muñeco.

Cuando el arte imita a la poesía, puede tener mérito, si hace una creación original, que se reduce al arreglo o composición, y a la expresión. Pero lo que se pide al pintor no es ni mucho menos la invención y la novedad del asunto.

La pintura se circunscribe a representaciones visibles; la poesía puede utilizar representaciones visibles y también invisibles; por ejemplo, Homero oculta a sus personajes por medio de nubes o de la obscuridad. Respecto de las escalas divina y humana en la representación, el artista tiene que guardar las proporciones en la imagen de una diosa, por ejemplo, ya que si no lo hace falta a la verosimilitud. Longino decía que Homero quería elevar sus hombres a la altura de los dioses y rebajar los dioses al nivel de los hombres. Lessing dice con agudeza que la pintura realiza ese descenso.

La superioridad de la pintura poética sobre la natural consiste en que el poeta nos conduce a través de una galería de cuadros, que nos dan su visión poética y nos acerca a lo sensible y visible. La poesía puede lograr expresar lo invisible y la acción; la pintura tiene que renunciar al tiempo, en cuanto sólo puede expresar un momento dado. En la poesía la acción visible es progresiva, expresa el movimiento; en la pintura es una acción constante, en reposo. En la pintura de objetos se tiene que imitar las acciones por inducciones de los objetos y escoger el instante preciso. En la poesía se pueden usar signos arbitrarios, un estilo detallista, yuxtaposiciones y todo lo conveniente para crear la ilusión, principal carácter de la poesía. La poesía domina el tiempo; la pintura el espacio, si bien hay invasiones de lo uno y lo otro en las dos artes. Los cuadros de Historia son por lo general inexactos, por su instantaneidad, ya que a veces yuxtaponen movimientos de tiempos distintos. El poeta puede darnos un cuadro en acciones sucesivas y puede usar de un artificio, como hace Homero, cambiando lo consecutivo en coexistente. En la instantaneidad de la pintura por necesidad se concentra la duración del tiempo; en la poesía puede concentrarse la duración o puede no hacerse, según el gusto del poeta.

El arte en su infancia, en Troya —dice Lessing— no conoció la perspectiva, cuyo desarrollo florece en el siglo XVIII. En este punto Lessing muestra cierto sentido naturalista y progresista de la historia. Y pasa a otros temas.

La belleza material es objeto de la imitación pintoresca. La pintura sitúa los objetos uno al lado del otro. La poesía no describe sino que crea la belleza por medio de la imaginación. Lessing estuvo siempre en actitud contraria a la poesía descriptiva que no deja libre la imaginación. La belleza ideal es propia del arte; cuando la trata la poesía se refiere a las obras de arte. Además hay que contar con la conciencia de la creación artística en el espectador. Milton piensa que la obra y el artífice son independientes (también Winckelmann); Dolce sólo piensa en la belleza corporal; para Lessing lo importante es la expresión y su impresión en la imaginación.

Las posibilidades de la poesía son ajenas a las de la pintura; pinta la belleza misma, no material; es superior en la expresión de la belleza objetiva; transforma la belleza en encanto, en movimiento; considera lo bello transitorio, que deseamos que se repita; nos da la belleza sensible; tiene una libertad más allá de los límites del arte plástico.

La poesía muestra la belleza en su efecto; la pintura en sus elementos constitutivos. La poesía puede lograr el parecido en un retrato con sólo un rasgo. Cuando la pintura pone la fuerza de expresión en las cejas, como Fidias lo hizo, es porque aprendió la lección de Homero. La pintura debe atenerse a las proporciones exactas; la poesía puede exagerar las proporciones, como hace Homero, si quiere, por ejemplo, expresar la grandeza.

La fealdad, que resulta de la discordancia de las partes, puede ser admitida por el poeta, pues en cierto modo la transforma en belleza, por ejemplo, si quiere despertar el sentimiento de lo ridículo y de lo terrible. La pintura no puede usar la naturaleza fea, sino tan sólo la bella, lo agradable. No podría usar lo feo, porque desaparecería lo agradable y quedaría lo horrible y porque el fin del arte es el placer. Esta opinión de Lessing resta profundidad al arte y lo reduce a un sentido hedonista.

En los capítulos finales Lessing se ocupa más concretamente en hacer la crítica de algunas ideas de Winckelmann. Por entonces acababa de aparecer la Historia del Arte en la Antigüedad (1764). *Al tratar sobre Winckelmann y el* Laocoonte *del Vaticano, advierte el peligro que existe*

cuando se rabona universalmente sobre el arte, con arreglo a ideas comunes que pueden llevar a una quimera.

La discusión sobre el período de la Antigüedad a que pertenece Laocoonte *es secundario, como se ha dicho pero es un punto en que Lessing prueba su erudición, más que su experiencia directa con las obras de arte. También la discusión sobre si el gladiador Borghese es un guerrero o un gladiador, es secundaria, y en cuanto a su fecha Lessing da la razón a Winckelmann de que la poesía y la pintura, al no poder elevarse a la más alta expresión con sólo la imitación de la naturaleza, deben escoger lo* imposible verosímil, *Lessing se inclina, apoyado en Longino, a pensar que la elocuencia y la poesía deben alcanzar la posibilidad y la verdad, es decir: la verdad posible.*

En más o en menos, descartando la erudición, en lo expresado consiste el meollo del Laocoonte, más aún presentado tan escuetamente, al correr del texto, resultan una sene de ideas en desorden que me he propuesto organizar en la reducción sistemática (no exhaustiva) que se presenta en la tabla siguiente.

	POESÍA	PINTURA
POSIBILIDADES	Amplia esfera.	Estrechos límites.
	Más bellezas,	Belleza ideal.
	Personifica abstracciones	Necesita emblemas.
	Representaciones visibles e invisibles.	Representaciones visibles
	Escalas divina y humana	Descenso de lo divino a lo humano
	Lo representado	El objeto (la obra misma).
TIEMPO Y ESPACIO	Movimiento	Reposo
	Cuadros sucesivos.	Un solo cuadro
	Tiempo	Espacio
	Lo consecutivo, igual a lo coexistente.	Instantaneidad
	Concentración o no	Concentración
	Crea la ilusión	Crea formas y alegorías
BELLEZA	No necesariamente natural	Descripción
	Exagera o no proporciones.	Proporción exacta
	Belleza en su efecto	Belleza en sus elementos constitutivos
	Admite la fealdad	Rechaza la naturaleza fea
	Belleza sensible	Belleza ideal
	Lo bello transitorio	Belleza constante

CRÍTICA DEL ‘LAOCOONTE’

Con la presentación anterior espero que el meollo de los argumentos de Lessing haya quedado claro. Y en verdad que tenía plena razón, considerando los datos en que se basa. Pero, no hay que olvidar que es un romántico y que por eso concibe así a la poesía, y que es un neoclásico y que por eso concibe así a la pintura. Hay que tener presente en todo momento que Lessing habla de la pintura y de la escultura clásicas —griegas y romanas—, es decir, del arte naturalista y de la belleza ideal de tipo griego. Llamarlo romántico y neoclásico al mismo tiempo parece entrañar una contradicción y lo es en cierta forma, pero no en el fondo, porque el ideal de los neoclásicos de revivir en el arte las formas clásicas no es sino una forma de romanticismo. A la distancia en que nos

encontramos hoy de la vieja discusión entre 'clásicos' o neoclásicos, y románticos, podemos decir que no tiene ya sentido, aunque lo tuvo en su tiempo para ellos. En verdad, todos eran románticos, si bien unos tendiendo al ideal clásico y otros a la libertad barroca. Si Lessing hubiera sido más congruente en su actitud habría desechado por completo el arte clásico para pedir, o concebir a lo menos, otro arte más libre y más de acuerdo con las posibilidades de expresión que vio en la poesía. Si en vez de hablar de la pintura estrechándola a la clásica hubiera hablado del arte babarroco se habría visto en aprietos para fundamentar sus argumentos y hubiera encontrado que muchos de ellos, cuando menos, no eran sostenibles. Tomó el arte clásico como si fuera el único posible y así, a Lessing se pueden aplicar sus propias palabras y advertirle: "el peligro que existe cuando se rabona universalmente sobre el arte" considerando una sola de sus expresiones.

Y, sin embargo, es un precursor que abre una nueva época por el concepto que tiene de la poesía —desechando el que tiene de la pintura— que apunta al pleno romanticismo, a Goya, primero que todos, y aun al arte del siglo XX.

El arte de nuestro tiempo, en efecto, al superar al naturalismo, reinstaurado por los neoclásicos y aposentado en las academias del siglo XIX, ha logrado todas las libertades que Lessing atribuyó a la poesía. Hoy día el arte plástico se mueve en la más amplia esfera: es capaz de expresar toda clase de bellezas y no sólo la ideal clásica; personifica abstracciones; representa lo visible y lo invisible; usa las escalas con la libertad que le da no depender, por su carácter simbólico, de las proporciones naturales, y justamente importa mucho en el arte actual —del tipo de Orozco, de Picasso y de otros— lo representado, tanto como el objeto que teman como trampolín para expresar una metáfora. El movimiento ha sido expresado por el arte del siglo XX, piénsese en el "futurismo" y sus consecuencias, y los cuadros sucesivos también, si se considera el "cubismo", además del "futurismo" y el "surrealismo" y sus expresiones en las obras de la grandes pintores; el tiempo que convierte lo consecutivo en coexistente ha sido expresado a maravilla por el "cubismo", al reunir distintas visiones de un objeto en un solo momento; la

concentración del tiempo que antes era limitadora, se ha convertido en libertadora, al hacer posible concentrar o no distintas visiones. Crear la ilusión del dinamismo en el espacio, crear formas y alegorías ya es del uso común de la pintura del siglo XX. Y en cuanto a la imaginación, buena prueba han dado de ella nuestros pintores, que han abandonado hace mucho lo descriptivo. La belleza natural ha pasado a la historia; las exageraciones de las proporciones naturales son una de las libertades practicadas por el arte contemporáneo; la belleza en su efecto es lo que los pintores han logrado plenamente, tanto como la expresión de la fealdad, de la belleza sensible y de la transitoria, y todo esto desde los tiempos de Goya —contemporáneo de Lessing— y sus maravillosos "caprichos", que son la negación de la generalización que hace Lessing del arte, a base del clásico nada más, y son la ilustración, en el arte, de las posibilidades de la poesía. A ello se refiere Goya mismo en el anuncio que escribió de los 'Caprichos' *cuando dijo: "Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) pueden también ser objeto de la pintura…" (Diario de Madrid. Febrero 6, 1799).*

Es curioso, pero de la estrechez que hoy podemos observar en los argumentos de Lessing respecto de la pintura es de donde nace su juerga, pues al considerar a la poesía como lo hizo habló de la libertad del arte romántico del futuro. Su discusión capital con Winckelmann sobre el arte clásico ya no interesa, como no sea porque ayuda a fijar los principios del arte clásico, que a él y después a todos nos han parecido tan estrechos, evidentemente. Lo que tiene mayor vigencia del Laocoonte *es lo que dice de la poesía, si se toma como principio de todo arte. Lo que dice del arte clásico ya no tiene vigencia para el arte del siglo XX, pero sí la tiene y la tendrá cuando se hable del arte clásico y aun, en cierta medida, cuando se trate del naturalista, aunque no de la belleza griega. En realidad Lessing debió llamar a sus libros "de las limitaciones de la pintura clásica y de la amplitud del arte romántico". Entendido así es como* Laocoonte *cobra actualidad y vigencia.*

Hay, pues, en el libro sabias enseñanzas de todos tipos que sobrepasan sus propias intenciones. Como todo pensamiento profundo y gemino de un tiempo contiene muchas posibilidades: lo clásico y lo barroco, lo

neoclásico y lo romántico. Es una síntesis del pensamiento sobre el arte de los tiempos modernos y por eso, y por otras razones, su lectura es recomendable, pero la lectura consciente de sus valores pasados y presentes. De otro modo no se avanza en la discusión de hace dos siglos.

Otro aspecto curioso del arte de nuestro tiempo en sus últimas expresiones, posturas o concepciones, es la discusión, una vez más, entre un arte "realista", o naturalista, y un arte abstracto o "no-objetivista", con lo cual Lessing vuelve a tener mucho que enseñar a unos y otros. Es el poder de los clásicos y por eso no pueden ser suprimidos de nuestra cultura, so pena de tener que volver a inventar la pólvora.

Lessing es complejo. Cuando piensa que no existen reglas establecidas para el arte y que cada nuevo genio modifica las reconocidas, es un historicista; pero cuando piensa que el alma humana y no sus cirscunstancias, representa todo lo que hay de grande y noble, considera la bondad innata del hombre, concepto refutado por Locke, si bien caro al Siglo de las luces; en esta actitud Lessing es un clásico, un esencialista. También se encuentra en actitud naturalista y de progresión histórica cuando se refiere a la perspectiva, desconocida en "la infancia del arte" pero floreciente en el siglo XVIII, es decir que en el arte no había superado Lessing el naturalismo, antes lo consideraba como la cúspide del desarrollo histórico.

El paso decisivo al romanticismo y más allá, lo da Lessing cuando encomia la expresión y la imaginación; la pintura poética; la belleza misma, no material; la fealdad transformada en belleza expresiva; la originalidad, es decir, algo allende y distinto del arte clásico; la expresión libre de los sentimientos; cuando por la imaginación encontramos lo bello y no por el objeto de que ésta parte. El objeto, o sea la obra de arte, no viene a ser sino una pantalla en la que el artista proyecta la belleza que desea expresar, que es lo importante. Además, si Winckelmann quería, en actitud romántica y archiidealista, que el arte expresara "lo imposible verosímil", Lessing quiere que exprese "la posibilidad y la verdad" asequibles, y en esto es un moderno que trasciende el romanticismo. Para una localización precisa histórico-filosófica sería necesario que el avisado en cuestiones de

esa índole pusiera las ideas de Lessing en relación con Kant y con otros de sus contemporáneos.

LA SUERTE DEL ‘LAOCOONTE’

No es de sorprender que el Laocoonte *haya sido traducido a varios idiomas y que las ediciones se hayan sucedido y multiplicado hasta nuestros días. En alemán aparecieron: la primera edición en 1766 otra en 1788, el año de la Crítica del juicio de Kant, otra en 1805, una más en 1832 y otras posteriormente. La traducción francesa de Charles Vanderbourg, vio la luz en París en 1802. La versión italiana de C. G. Londonio apareció en Milán en 1833, Al inglés lo tradujo W. Ross y fue publicado en Londres en 1836, y allí también, en 1853, la traducción de E. C. Beasley, que se reimprime en 1914. El* Laocoonte *fue traducido por primera vez español por Nemesio Vargas y fue publicado en Lima, Perú en 1893, más de un siglo después de su aparición. En 1897 lo publica en Madrid ‘La España Editorial’; en 1934 la Librería Bergua’ en versión castellana de Javier Merino; otras ediciones se suceden una a las otras: la de ‘Sempere’, la de ‘Prometeo’, la de ‘El Ateneo’ en Buenos Aires en 1946, que reproduce la versión de Merino; la de “Argos”, también de Buenos Aires y en el mismo año, 1946, pero con la versión de Amalia Raggio; por último, la más reciente traducción es de Enrique Palau, publicada por la 'Editorial Iberia’, Barcelona 1957. Todas esas ediciones incluyen esquemas biográficos y algunas de ellas introducciones especiales y síntesis del texto y notas.*
Las Obras completas *de Lessing han tenido también varias ediciones en distintos idiomas, pero se recomienda entre las más modernas en alemán, la del Instituto Bibliográfico de Leipzig, en la Colección Meyers Klasiker-Ausgabe, dirigida por Georg Wittowski. Desde Goethe, quien dijo del* Lancoonte *que “…fue un rayo de luz que el profundo pensador proyectó sobre opacas nubes…”, hasta Dilthey, que dice que el Laocoonte es, en Alemania, “el primer gran ejemplo del método analítico de investigación en el campo de los fenómenos del espíritu”, muchos grandes pensadores se han ocupado de Lessing y de sus obras. Se recomienda especialmente la*

lectura del estudio de Dilthey sobre el autor del Laocoonte, *que se encuentra en el volumen titulado Vida y Poesía, de las obras de Dilthey publicadas en México en su primera edición en español.*[3]

No es casual que hayan aparecido tantas ediciones del Laocoonte *en castellano en el siglo XX, ello indica su vitalidad y el constante atractivo que ha tenido y tiene para las nuevas generaciones. La presentación que hago aquí del famoso libro no es sino la manera como lo entiendo, sin pretender que sea la única posible.*

JUSTINO FERNÁNDEZ

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

(Traducciones al español)

LESSING, Gotthold Ephraim (1729-1781):

Emilia Galotti. Barcelona, 1869.

Natán el sabio. Traducción de Nemesio Uranga. Editor Ricardo Fe. Madrid, 1883.

Fábulas. Traducción de Castro Vilar y García. Edit. F. Marta García. Sevilla, 1901.

El Laocoonte. Traducción de Nemesio Vargas. Lima, 1895.

La poesía y las artes plásticas. (Laocoonte). La España Editorial. Madrid, 1897.

Laocoonte. Versión de Javier Merino. Librería Bergua. Madrid, 1934.

Laocoonte. Versión de Javier Merino. El Ateneo. Buenos Aires, 1946.

Laocoonte. Versión de Amalia Raggio. Argos. Buenos Aires, 1946.

Laocoonte. Traducción de Enrique Palau. Editorial Iberia. Barcelona, 1957,

WINCKELMANN, Johannes Joachim (1717-1768):

Historia del Arte en la Antigüedad. Traducción de Manuel Tamayo Benito. Aguilar. Madrid, 1955. (Primera traducción al español).

De lo bello en el arte. Traducción de Juan Antonio Ortega y Medina. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1959.

AÑO	VIDA Y OBRA DE LESSING	PANORAMA CULTURAL	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS
1729	Nace en Camenz el 22 de enero.		
1733	John Kay inventa la lanzadera.		
1735		Se funda en Madrid la Academia de la historia.	Concluye la Guerra de Sucesión de Polonia.
1736			Se inicia la guerra contra los turcos.
1737		Mayáns: *Orígenes de la lengua española*. Luzán: *Poética*. Nace Nicolás Fernández de Moratín.	
1738			Tratado de Viena.
1739		Termina la publicación en Madrid del *Diccionario de Autoridades*.	
1741	Ingresa al *Afraneum*, colegio del príncipe de Meissen, sito en el antiguo convento de Santa Afra en Sajonia.	La Real Acsademia Española publica en Madrid la *Ortografía* de la lengua. Nace José Cadalso.	
1743		Villarroel: *Vida*.	
1744		Nace Jovellanos.	
1745	Cristóbal Mylius funda el periódico *Der Freigeist* (El Librepensador).	Nace Félix María Samaniego.	
1746	Termina sus estudios de Teología en la Universidad de Leipzig.		
1748	Abandona en noviembre la Universidad de Wittemberg. Marcha a Berlín a unirse con Mylius. Publica *El joven sabio*.		
1749	Publica *Los judíos. EL Librepensador.*	Nace Goethe.	
1750		Nace Bach.	
1751	Wittemberg. Publica *Pequeñeces*, colección de epigramas.		
1752	En noviembre regresa a Berlín. Hace amistad con Moisés Mendelssohn y con Federico Nicolai: amistades que influyeron en su formación.		

1753	Publica sus primeras fábulas.		
1754	Publicación de *Vademecum*.	Nace Juan Meléndez Valdés. Muere Luzán.	
1755	Estreno en Francfort de la tragedia *Miss Sarah Sampson*.	Muere Montesquieu.	
1756	Leipzig. Atraído por las representaciones de la compañía de Koch, se dedica al estudio del teatro de Goldoni. Realiza un viaje acompañando a un comerciante a Leipzig; recorre el norte de Alemania y llega a Amsterdam. La guerra de los Siete Años le impide ir a Inglaterra.		Guerra de los Siete Años.
1757			Unión de Escocia al sector romanista del mundo jurídico.
1758	Vuelve a Berlín.	Isla: *Fray Gerundio*.	
1759	*Philotas* y *Tratado sobre la fábula*. Funda con Nicolai y con Moisés Mendelssohn la revista crítica *Briefe, die Neuste Literatur Betreffrend*, (24 vols. Hasta 1767). Cartas relativas a la literatura reciente.	Voltaire: *Cándido*.	
1760	Secretario del general Tauentzien, gobernador de Breslau hasta 1765.	Nace Leandro Fernández de Moratín.	Muere Jorge II de Inglaterra.
1762		J. J. Rousseau: *Emilio; El Contrato Social*.	Muere la emperatriz Isabel.
1763		Nace fray Servando Teresa de Mier.	Tratado de París.
1764		Muere Feijoo. Voltaire: *Diccionario filosófico*. Wincklemann: *Historia del arte de la época clásica*.	
1766	Publica en Berlín el *Laocoonte*.	Muere Mme. de Staël.	
1767	Publica en Berlín Minna von Baruhelm, comedia que se estrenó en Hamburgo el 30 de septiembre del mismo año. Director Literario del Teatro de Hamburgo. Dirige la revista *Dramaturgia Hamburguesa*.		
1768	Fracasa la revista *Dramaturgia*	Muere	

	Hamburguesa, y el Teatro de Hamburgo.	Wincklemann. Nace Chateaubriand.	
1769	*Wie die Alten den Tod Gebildet* (Cómo los antiguos representan la muerte) publicado en Berlín. Es nombrado bibliotecario de Wolfenbüttel por el príncipe heredero Fernando de Brunswick.	Nace Napoleón.	
1770		Nace Hegel. Muere Villarroel.	
1771		Cadalso: *Sancho García*: La Real Academia Española publica la *Gramática de la lengua*.	
1772	Estrena en Brunswick *Emilia Galoti*.	Nace Federico Schlegel.	
1774	Inicia la publicación de los *Fragmentos de los escritos de un desconocido* (1774-78).	Goethe: *Werther*.	Muere Luis XV.
1775	Marcha a Viena e Italia. A Munich con el príncipe Leopoldo de Brunswick.	Nace Jane Austen. Landívar: *Rusticatio mexicana*. Nace Turner.	Reinado de Jorge III en Inglaterra. Revolución industrial.
1776	Regresa, acompañado del príncipe de Wolfenbüttel. Contrae nupcias con Eva Koening.	Adam Smith: *La riqueza de las naciones*.	Revolución de independencia norteamericana.
1777	Muere su esposa al dar a luz.	Gainsborough: “Retrato de la señora Graham”.	
1778	*De los designios de Jesús y sus discípulos. Anti-Goetze* (Brunswick).	Muere J. J. Rousseau. Muere Voltaire.	
1779	*Natán el sabio*.		
1780	*La educación del género humano*.	Nacimiento de Ingres.	Agitación pro reforma parlamentaria en Inglaterra.
1781	Muere en Wolfenbüttel el 15 de febrero.	Kant: *Crítica de la razón pura*. Schiller: *Los bandidos*. Samaniego: *Fábulas morales*. Muere Isla. Muere Mayáns.	Triunfo de la revolución de independencia en Norteamérica.

PREFACIO DEL AUTOR

EL PRIMERO que comparó entre sí la pintura y la poesía era hombre de delicado gusto, en quien ambas artes producían análoga impresión. Sentía que una y otra son capaces de dar realidad a la apariencia presentándonos las cosas ausentes como presentes; que las dos, en fin, nos agradan engañándonos.

Un segundo, queriendo penetrar la razón de tal agrado, descubrió que tanto en una como en otra se partía de un común origen. La belleza, cuya noción inmediata nos proviene de los objetos corporales, tiene reglas generales que se aplican a diferentes cosas: a las acciones y a los pensamientos, lo mismo que a las formas.

Un tercero, en fin, reflexionando en el valor y la división de dichas reglas generales, observó que algunas de ellas predominan en la pintura y otras en la poesía, y que, por consiguiente, por medio de las primeras la poesía puede ayudar a la pintura, y viceversa, por medio de las segundas la pintura a la poesía, facilitándose recíprocamente ejemplos y explicaciones.

El primero era el simple aficionado; el segundo, el filósofo, y el tercero, el crítico.

Era difícil que los dos primeros se engañaran en sus sentimientos o en sus deducciones. En cuanto a las observaciones del crítico, por el contrario, lo esencial es aplicarlas con justeza a cada caso particular, y como por cada crítico juicioso hay por lo menos cincuenta que todo lo embrollan, sería un milagro que dicha aplicación se hubiese hecho siempre con toda la prudencia que se requiere para mantener en equilibrio la balanza entre las dos artes.

Si en sus obras sobre la pintura, hoy día perdidas, Apeles y Protógenes habían establecido y desarrollado las reglas de este arte conforme a las de la poesía, ya entonces sólidamente fijadas, podemos creer con certeza que lo habían hecho con aquella moderación y exactitud que aún hoy reconocemos en Aristóteles, Cicerón, Horacio y Quintiliano, al ver aplicados, en sus escritos respectivos, los principios y la experiencia de la pintura a la elocuencia, y a la poesía. Privilegio es de los antiguos no traspasar en nada ¡os límites de la justa medida.

Pero nosotros, los modernos, hemos creído muchas veces elevarnos muy por encima de ellos al cambiar en grandes vías sus pequeñas avenidas, aun a riesgo de ver estas más cortas y seguras, transformadas en caminos comparables a los que atraviesan los desiertos.

La brillante antítesis del Voltaire griego, según la cual la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura parlante, no estaba formulada en tratado alguno. Era una de esas agudezas como las muchas por el estilo que se encuentran en Simónides, cuya parte de verdad es tan evidente, que es deber pasar por alto cuanto de vago y falso también se encierra en ella.

Y sin embargo, los antiguos no dejaron de advertirlo; antes al contrario, limitando el juicio de Simónides a la impresión producida por las dos artes, no olvidaron precisar que, a pesar de la analogía completa de esta impresión, las dos difieren, sin embargo, tanto en los objetos que imitan como en el modo de imitarlos

Pero como si, por el contrario, no existiese diferencia alguna de este género, la mayor parte de los críticos modernos han deducido de dicha conformidad las más absurdas conclusiones; ora esforzándose por encerrar la poesía en los estrechos límites de la pintura, ora pretendiendo, que la pintura abarque la vasta esfera de la poesía. Según ellos, todos los derechos de la una son derechos también de la otra; todo lo que agrada o desagrada en la primera debe necesariamente agradar o desagradar en la segunda e imbuidos en este juicio, propalan, confiados, las ideas más superficiales; por ejemplo, cuando al comparar las obras en que el poeta y el pintor tratan un mismo asunto, miran como falsas las diferencias de ejecución, acusando

ya a uno, ya a otro, según sienten mayor inclinación por la pintura o por la poesía.

Esta falsa crítica ha llegado, hasta cierto punto, a seducir a los mismos artistas dando nacimiento, en la poesía, a la manía de las descripciones, y a la de la alegoría en la pintura, porque se ha querido hacer de la primera una pintura parlante, sin saber a punto fijo lo que puede y debe pintar, y de la otra, una poesía muda, antes de haber examinado hasta qué punto puede expresar las ideas generales, sin alejarse de su fin natural y sin transformarse en un lenguaje nuevo y convencional.

Combatir este falso gusto y estos juicios mal fundados, tal es el fin principal de las consideraciones que siguen, las cuales, nacidas fortuitamente, y apuntadas conforme se han ido sucediendo mis lecturas, no deben considerarse sino como un acopio desordenado de materiales, pues carecen de la forma sistemática del libro cuyas diferentes partes se van deduciendo metódicamente a partir de principios generalas.

Sin embargo, abrigo la esperanza de que, así y todo, han de ser de alguna utilidad para el lector. Los alemanes, sobre todo, no estamos faltos de libros sistemáticos; de un par de comentarios relativos a unas pocas palabras somos capaces de deducir, en el mejor orden, todo cuanto queramos, aventajando en ello a cualquier nación del mundo.

El mismo Baumgarten se reconocía deudor del diccionario de Gesner por una gran parte de los ejemplos con que ilustro su *Estética*. Si mi idea no es tan contundente como la de él, mis ejemplos, por lo menos, conservarán mejor el sabor de su origen.

Como el *Laocoonte* es, por así decirlo, el punto de partida de mi critica, y a él tantas veces me refiero, he querido que entrase a formar parte del título del libro. Algunas pequeñas digresiones sobre diferentes puntos de la historia del arte antiguo ofrecen menos relación con el plan propuesto, y si figuran aquí es porque no creo poder bailarles jamás sitio mejor.

Por último, séame dado observar también que bajo la denominación de pintura comprendo las artes plásticas en general, y que igualmente comprendo también a veces, bajo el nombre de poesía, no sólo a ésta, sino a las demás artes cuya imitación es progresiva.

LAOCOONTE

O DE LOS LÍMITES DE LA PINTURA Y DE LA POESÍA

I

EL CARÁCTER general que distingue por excelencia las obras maestras de la pintura y la estatuaria griegas consiste, según Winckelmann, en una noble sencillez y una tranquila grandeza, que se revela tanto en la actitud como en la expresión. “Así como las profundidades del mar —dice—[1] permanecen tranquilas, por tormentosa que sea la superficie, así también, en las figuras del arte griego, la expresión denota la grandeza y la tranquilidad de alma en medio de todas las pasiones.

“Este estado de ánimo se dibuja no sólo en el rostro de Laocoonte, sino también en todo su cuerpo, no obstante sus horribles sufrimientos. El dolor que revelan todos sus músculos, todos los tendones de su cuerpo, y que, hasta sin mirar el rostro ni las demás partes, créese descubrir por entero a la sola vista del abdomen, dolorosamente contraído; este dolor, repito, no se manifiesta, sin embargo, por ninguna expresión de Tabia, ni en el rostro ni

en la actitud entera. No lanza ese grito horrible que Virgilio atribuye a su Laocoonte; por el contrario, la abertura de la boca indica mejor un suspiro ahogado y lleno de angustia, tal como lo describe Sadolet. El dolor del cuerpo y la grandeza de alma están repartidos por igual, equilibrándose perfectamente en el conjunto. Laocoonte sufre, pero sufre como el Filóctetes de Sófocles; su dolor nos llega al alma, pero quisiéramos saber soportar ese dolor al igual que aquel gran hombre.

"La expresión de una grandeza de alma tal no ha de poder lograrse por la simple imitación de lo natural; es preciso que el artista sienta en sí mismo la fuerza de alma que imprime en el mármol. Grecia contó con hombres sabios a la vez que artistas y fue cuna de más de un Motrodoro. La sabiduría tendía la mano al arte y animaba las figuras de un alma extraordinaria", etc.

La observación que constituye el fondo de este párrafo es perfectamente justa: esto es, que el dolor no se dibuja en el rostro de Laocoonte con la expresión de rabia que debiera esperarse de su violencia. Como también es indiscutible que ahí donde precisamente un entendido vulgar podría acusar al artista de haber quedado por debajo de la Naturaleza y de no haber logrado el grado verdaderamente patético del dolor, es indiscutible, repito, que precisamente ahí brilla, por el contrario, en todo su esplendor, el genio del artista.

Pero tocante a la razón que da Winckelmann de este genio y a la generalidad de la regla que deduce de tal razón, permítaseme que me atreva a opinar de modo diferente.

Confieso, ante todo, que lo que primero me ha sorprendido es la mirada despiadada lanzada de paso a Virgilio, y también, después, la comparación con el Filóctetes. Partiré de aquí y expondré mis ideas en el orden mismo en que se me vayan ocurriendo.

"Laocoonte sufre como el Filóctetes de Sófocles". ¿Cómo sufre éste? Extraño es que su sufrimiento haya dejado en nosotros impresiones tan diferentes. Las quejas, los gritos, las salvajes imprecaciones con que su dolor llenaba los campos y turbaba todos los sacrificios, todas las ceremonias religiosas, resonaban, no menos terribles, en Ja isla desierta, donde por esta causa había sido desterrado. ¡Con qué acentos de cólera, de

dolor y de desesperación, el poeta ha hecho resonar el teatro en su drama! El tercer acto de esta obra ha sido hallado sencillamente más corto que los demás. De ello se deduce —dicen los críticos—[2] que los antiguos se preocupaban poco de la igualdad de extensión de los actos. Igual creo yo, pero prefiero en esta materia fundarme en otro ejemplo que el citado. Las exclamaciones dolorosas, los gemidos, los gritos interrumpidos, ἀ ’α, φευ, ’αττναι, ’ω μοι, μοι!, las líneas enteras llenas de παπα, παπα, que componen dicho acto, debían declamarse a tiempos y pausas muy diferentes de las que exige un discurso seguido, y por tanto, hacer durar aquel acto igual, poco más o menos, que los otros, en la representación; bien al revés que en el libro, donde parece mucho más corto de lo que debía parecerle al espectador.

El grito es la expresión natural del dolor físico. En Homero los guerreros heridos caen a menudo gritando. Venus, ligeramente herida, prorrumpe en agudos gritos[3] no para mostrarse así la débil diosa de la voluptuosidad, sino para no quitar sus derechos a la naturaleza doliente. El rudo Marte mismo, al sentir la lanza de Diómedes, lanza un grito tan espantoso como el de diez mil guerreros juntos, un grito tan horrible que los dos ejércitos quedan aterrados.[4]

Pues tanto Homero, en las demás circunstancias, eleva a sus héroes por encima de la humana naturaleza, cuanto a ella los mantiene fieles al tratarse del sentimiento del dolor o de los insultos, y de la expresión de este sentimiento por medio de gritos, de lágrimas o injurias. Por sus acciones son seres de una naturaleza superior a la nuestra; por sus sensaciones, no son más que verdaderos hombres. Reconozco que nosotros, los europeos, débiles hijos de un siglo más refinado, sabemos gobernar mejor nuestra boca y nuestros ojos. La urbanidad y la decencia nos vedan gritos y lágrimas. La bravura activa de la ruda Antigüedad se ha transformado hoy en pasiva. Sin embargo, nuestros mismos antepasados han sido más grandes por la última que por la primera; pero nuestros antepasados eran bárbaros. Devorar todos los dolores, mirar cara a cara a la muerte, expirar con la risa en los labios bajo los mordiscos de las víboras, no llorar por una falta ni por la pérdida del mejor amigo, tales son los rasgos de valor de los antiguos

héroes del Norte.[5] Palnatoko dictó a sus yomsburgueses la ley de no temer nada, ni de pronunciar siquiera la palabra *temor*.

El griego era muy diferente. Sentía y temía; descubría sus dolores y pesares; no enrojecía por ninguna de las debilidades humanas, pero ninguna debía ser capaz tampoco de desviarle del camino del honor y del cumplimiento de su deber. Lo que en el bárbaro era fruto de la ferocidad y del endurecimiento, en él lo era de la convicción. En el griego el heroísmo era como la chispa oculta en el guijarro, la cual, mientras una fuerza exterior no la despierta, duerme tranquilamente sin quitar a la piedra su transparencia y su frescura. En el bárbaro el heroísmo era una llama viva, devoradora y siempre activa que, si no consumía, por lo menos obscurecía en él toda otra buena cualidad. Cuando Homero conduce a los troyanos al combate con gritos salvajes, y a los griegos, por el contrario, con un resuelto silencio, los comentadores están en lo justo al observar que el poeta ha querido de este modo pintar a los primeos como bárbaros y a los segundos como civilizados. Extraño que en otro pasaje[6] no hayan notado un contraste análogo y no menos característico. Los dos ejércitos han pactado una tregua y se ocupan en quemar sus muertos, lo cual se pasa entre ardientes lágrimas de una parte y otra (δακρυα Θερμα χεοντες). Mas Príamo prohíbe a sus troyanos que lloren (ουδ’εἰα κλαιειεν Πριαμος μεγας). “Les prohíbe llorar —dice madame Dacier— porque teme se ablanden y al día siguiente marchen al combate con menos valor”. Muy bien; pero se me ocurre preguntar: ¿Por qué sólo Príamo siente temor? ¿Por qué Agamenón no hace igual prohibición a sus griegos? La idea del poeta es más profunda. Homero quiere enseñarnos que sólo los griegos civilizados pueden a un mismo tiempo llorar y ser valerosos, mientras que los bárbaros troyanos deben, para ser valerosos, ahogar antes toda humanidad. *No es que me indigne el verles llorar*, hace decir en otro pasaje[7] al hijo inteligente del sabio Néstor.

Es digno de notar que, entre las pocas tragedias de la Antigüedad que han llegado hasta nosotros, existen dos en las cuales el dolor físico constituye la mayor parte, por decirlo así, del infortunio que aflige al héroe: son ellas el *Filóctetes*, ya citado, y el *Hércules moribundo*. Y a este último también Sófocles le hace quejarse y lamentarse, llorar y gritar. Hoy, gracias

a nuestros amables vecinos, maestros consumados en cosas de decencia, un Filóctetes lamentándose, un Hércules gritando, serían en escena personajes ridículos e insoportables. Verdad es que uno de sus poetas más modernos[8] se ha arriesgado a tratar el Filóctetes; pero ¿podía atreverse a presentarles el Filóctetes verdadero?

También figura un Laocoonte entre las obras perdidas de Sófocles. ¡Ah, si la suerte al menos nos lo hubiese conservado! Poco de él nos dicen los antiguos gramáticos griegos para que pueda concretarse nada sobre la manera cómo el poeta había tratado aquel asunto. Sin embargo, estoy convencido de que éste no había dotado a su Laocoonte de un carácter más estoico que a su Füócteícs o a su Hércules. Nada más antiteatral que el estoicismo, pues nuestra piedad es siempre proporcional al sufrimiento expresado por el objeto que nos interesa. Si le vemos soportar su grandeza de alma, sin duda esta magnanimidad despertará nuestra admiración, pfiro la admiración es un sentimiento frío e inerte, que excluye toda otra pasión más ardiente y sofoca la fantasía.

Llego aquí a mis conclusiones. Si conforme al pensar de los griegos, los gritos derivados de un dolor físico pueden concordar perfectamente con la grandeza de alma, la necesidad de expresar esta grandeza no puede ser el motivo que haya impedido al artista reproducir en el mármol la acción de gritar; antes bien, ha debido obedecer a otra razón para apartarse en este punto de su émulo, el poeta, el cual expresa dichos gritos con la mayor naturalidad.

II

YO NO sé si es la verdad o la ficción la que nos representa el amor como instigador de las primeras tentativas en las artes plásticas, pero lo cierto es que él no se ha cansado nunca de guiar la mano de los grandes artistas de la Antigüedad. Pues si hoy día la pintura es cultivada en general, en un sentido muy amplio, como el arte que representa los cuerpos en superficies planas, la sabiduría de los griegos en cambio le había asignado límites mucho más estrechos, circuscribiéndola únicamente a la representación de los cuerpos dotados de belleza. El artista griego no representaba más que lo bello, y aun la belleza vulgar, la belleza de orden inferior, no era para él sino un motivo accidental, que no ejecutaba más que como ejercicio o pasatiempo. Lo que en su obra debía encantar era la perfección del objeto mismo; se sentía demasiado grande para exigir que sus espectadores se contentaran simplemente con el frío placer que causa el parecido, o con la apreciación de su habilidad; nada, en su arte, estimaba más ni le parecía más noble que la finalidad misma del arte.

"¿Quién querrá pintarte, si nadie quiere tan sólo verte?", dice un antiguo epigramático[1] a propósito de un hombre muy feo. Hoy muchos de nuestros artistas dirían: "Sé tan feo como sea posible que ello no me impedirá pintarte. Que aunque nadie quiera verte, el placer de ver mi cuadro no ha de ser menor, no porque te represente a ti, sino porque será una prueba del talento con que he sabido reproducir exactamente un monstruo tal,"

Sin duda, la propensión a envanecerse de una deplorable habilidad es demasiado corriente para que los griegos no hayan tenido también su Pausón y su Pireico. Los tuvieron, sí, les tributaron su merecido. Pausón, que estaba aún por debajo de la belleza vulgar y cuyo innoble gusto se

complacía en expresar todo lo deforme y feo de la estructura humana, vivió rodeado de desprecio y de miseria.[2]

Cuanto a Pireico,[3] que ejecutaba, con todo el cuidado de un pintor holandés, barberías, sucias tiendas, asnos y legumbres, como si tales cosas fueran tan encantadoras en la naturaleza como raras de ver, Pireico, repito, ganó el apodo de Rhyparógrafo,[4] esto es, *pintor de suciedades*, aunque los ricos voluptuosos comprasen sus obras a peso de oro para suplir, con este valor imaginario, la nulidad de su mérito.

Los mismos magistrados no juzgaron cosa indigna de su atención el retener por fuerza al artista en su verdadera esfera. Conocida es la ley que ordenaba a los tebanos embebecer sus imitaciones y que prohibía, bajo pena de castigo, exagerar lo feo; ley que no fue promulgada contra los ineptos, como es creencia general, y como supone el mismo Juno,[5] sino que prohibía a los *Ghezzi* griegos el indigno artificio de llegar al parecido exagerando los rasgos feos del modelo; en una palabra, la caricatura. Este mismo sentimiento de lo bello había dictado la ley de los Helanodices. Todo vencedor en los juegos olímpicos recibía una estatua; pero únicamente al que había vencido tres veces le era permitido obtenerla hecha a su propia imagen.[6] Así se evitaba que hubiese, entre las obras de arte, demasiados retratos, cuya belleza es siempre mediocre. Pues aunque el retrato mismo no excluya un cierto ideal, debe en él dominar el parecido, y de ahí que él solo pueda encarnar el ideal de un hombre determinado, pero no el del hombre en general.

Actualmente nos reímos al oír contar que, entre los antiguos, hasta las artes estaban sujetas a leyes civiles. Pero no siempre reímos con razón. Es indudable que las leyes no deben arrogarse autoridad alguna sobre las ciencias, pues el fin de toda ciencia es la verdad. La verdad es necesaria al alma, y fuera tiranía poner el menor obstáculo a la satisfacción de este fin esencial. Pero el fin del arte, por el contrario, es el placer, y el placer es cosa de la cual podemos prescindir. Así, pues, puede muy bien depender completamente del legislador el fijar el género de placer y el grado que de cada uno de ellos sea dado permitir.

Además, las artes plásticas, por la influencia inevitable que ejercen en el carácter de la nación, tienen un poder que reclama la rigurosa atención de la

ley. Si primero fue la belleza de los hombres la que produjo la belleza de las estatuas, después, a la inversa, fueron las estatuas las que influyeron en la belleza de los hombres, y el Estado debió agradecer a éstas el tener hombres verdaderamente bellos. Entre nosotros, no parece sino que la imaginación impresionable de las madres se traduzca sólo en monstruos.

Desde este punto de vista, creo yo que hay parte de verdad en ciertas narraciones de los antiguos reputadas comúnmente como fábulas. La madre de Aristomeno, la de Aristodemo, Alejandro el Grande, Scipión, Augusto y Galerio, soñaron todas en su preñez con la visita de una serpiente. La serpiente era un símbolo de divinidad,[7] y en sus bellas estatuas y sus bellos cuadros, Baco, Mercurio y Hércules, estaban casi siempre representados con una serpiente. Durante el día, aquellas dignas madres habían saciado sus ojos en la contemplación del dios, y su sueño confuso despertaba la imagen del animal. Así es como me explico yo aquellos sueños, desechando la interpretación que de ellos daban el orgullo de sus hijos y la impudencia de los aduladores, pues era precisa una razón para que el adúltero fantasma fuera siempre una serpiente.

Pero me desvío del camino propuesto; conste únicamente que he querido establecer de modo sólido que, en los antiguos, la belleza fue ley suprema de las artes plásticas.

Y esto establecido, necesariamente se deduce que toda otra consideración que pueda también influir en las artes plásticas, debe subordinarse a la belleza, si es con ella compatible, pero debe cederle en absoluto, si es con ella inconciliable.

Me limitaré a la *expresión*. Existen pasiones y grados de pasión que el rostro traduce por las más feas contracciones y que dan a todo el cuerpo actitudes tan violentas, que destruyen por completo la bella armonía de sus líneas en estado de reposo. Los artistas antiguos se abstuvieron por completo de traducir estas pasiones, o bien las redujeron a un grado mínimo, aún susceptible de una cierta belleza.

Ni la rabia ni la desesperación profanaron ninguna de sus obras. Me atrevo a afirmar que jamás representaron una furia.[8] Reducen la cólera a la severidad. Sólo en el poeta se encontraba al irritado Jove lanzando el rayo; en el artista, no era más que un Júpiter severo.

Atenuaban la desesperación, trocándola en tristeza. Y cuando no era posible atenuar así un sentimiento y la desesperación no hubiera dejado de envilecer y deformar el asunto, ¿qué hacía un Timanto? Conocido es su cuadro del sacrificio de Ifigenía: a cada uno de los asistentes daba el grado de tristeza que le era propio; pero al padre, a quien tocaba expresarla en su más alto grado, le velaba el rostro. Se han dicho, referente a este asunto, muchas cosas graciosas. Unos[9] que, agotadas todas las expresiones tristes, desesperaba de poder dar al padre otra todavía más triste. Por ello reconoció, dicen otros,[10] que el dolor de un padre, en parecida circunstancia, está por encima de toda imitación. Por mi parte, no sé ver en ello la impotencia del artista ni la del arte. Con la fuerza del sentimiento se acrecienta también la expresión de los rasgos del rostro: al grado más elevado corresponden también los rasgos más acentuados, y nada más fácil para el arte que expresarlos. Pero Timanto conocía los límites que los griegos asignaban a su arte. Sabía que la desesperación que debía expresar Agamenón, como padre, se traduce por contracciones siempre feas. Y así llevó, pues, la expresión tan lejos como lo permitían la belleza y dignidad. De buen grado hubiera omitido o atenuado la fealdad de los rasgos; pero toda vez que su plan no le permitía ni una cosa ni otra, ¿qué otro recurso le quedaba sino ocultar la expresión? Lo que no se atrevía a pintar, lo hacía adivinar. En una palabra, velando el rostro de Agamenón, el artista pagaba su tributo a la belleza. Ejemplo que demuestra, no cómo debe llevarse la expresión más allá de los límites del arte, sino cómo debe subordinársela a su primera ley, la ley de la belleza.

Si ahora aplicamos este principio al *Laocoonte*, fácil nos será hallar el motivo que indago. El maestro Be proponía representar el más alto grado de belleza con la condición accidental del dolor físico. Éste, en toda su violencia, y exagerado hasta la contorsión, no podía aliarse a aquélla. El artista, pues, se veía obligado a disminuirlo, a atenuar los gritos cambiándolos en suspiros, no porque la acción de gritar denote bajeza de alma, sino porque desfigura el rostro de modo repugnante. Abrid, en efecto, en vuestra imaginación la boca de Laocoonte, y juzgad; hacedle gritar, y veréis el efecto. Antes era una imagen que inspiraba compasión porque mostraba a un tiempo la belleza unida al dolor, y ahora es una imagen fea,

monstruosa, que nos fuerza a volver la mirada, porque el espectáculo del dolor nos causa repugnancia, sin que la belleza del objeto que sufre pueda transformar esta repugnancia en un dulce sentimiento de compasión.

La completa abertura de la boca forma en pintura una mancha y en escultura una cavidad de efecto sumamente desagradable, sin hablar de la violencia y fealdad de las contracciones y gestos que imprime a todo el resto del cuerpo. Montfaucon ha evidenciado su mal gusto al tomar por un Júpiter pronunciando oráculos una antigua cabeza barbuda con la boca desmesuradamente abierta.[11] ¿Es preciso que un dios grite para revelar el porvenir? ¿Es que no sería creída su palabra si su boca ofreciese agradables contornos? Tampoco admito la opinión de Valerio Máximo, el cual, recomponiendo en su imaginación el cuadro de Timanto, afirma que Ayax debería gritar.[12] Otros artistas mucho menos hábiles, y en épocas en que el arte estaba ya en decadencia, no exageraron nunca la abertura de la boca hasta el extremo de gritar, ni al representar a salvajes bárbaros llenos del terror y las angustias de la muerte bajo el hierro del vencedor.[13]

Y esta costumbre de reducir a su mínimo grado la expresión del dolor físico extremo puede comprobarse en varias obras maestras de la Antigüedad. El Hércules agonizante, en su túnica envenenada, obra de un antiguo maestro desconocido, no era ciertamente el Hércules de Sófocles, pues éste profería gritos tan horribles que repercutían en Jas rocas de Lócrida y el promontorio de Eubea. Aquél estaba sombrío, más bien que furioso.[14] El Filóctetes de Pitágoras de Leontium parecía comunicar su dolor al espectador, y el menor rasgo repugnante hubiera impedido este efecto. Podría preguntárseme en qué me fundo para afirmar que aquel artista haya hecho una estatua de Filóctetes, a lo cual dobo contestar que hay en Plinio un pasaje que, debidamente corregido, fundamenta mi aserción. En efecto, se ve a las claras que el tal pasaje ha sido falseado o mutilado y es de extrañar que nadie lo haya advertido antes.[15]

III

PERO como hemos observado ya, el arte, en los tiempos modernos, ha ensanchado considerablemente sus límites. Su imitación, dícese, se extiende a toda la Naturaleza visible, de la cual la belleza sólo forma una ínfima partej su primera ley es la verdad y la expresión, y de igual modo que la misma Naturaleza sacrifica en todo momento la belleza a destinos más elevados, el artista debe también subordinarla a su plan general, limitándose a representarla en la medida en que lo permitan la verdad y la expresión, bastando que por medio de ellas, lo feo de la Naturaleza se trueque en bello en el arte.

Supongamos, por el momento, admitidas estas ideas sin discutir su justo valor; ¿no nos veríamos precisados todavía a examinar por qué el artista debe guardar, no obstante, cierta medida en la expresión, y no escoger nunca para representarla aquel momento en que la acción alcanza su mayor intensidad?

Tal examen nos será más fácil investigando el instante único, al cual los límites materiales del arte encadenan todas sus imitaciones.

Si es verdad que en la Naturaleza siempre cambiante el artista no puede sorprender más que un instante único; si, además, el pintor no puede en este instante único sorprender más que un punto de vista único; si, de otra parte, ejecuta sus obras no solamente para ser vistas, sino miradas y contempladas largas y repetidas veces, también es cierto que dicho instante único, dicho punto de vista único, nunca resultará lo suficientemente fecundo por mucho cuidado que se ponga en su elección. Pero fecundo es sólo el instante que deja el campo libre a la imaginación. Cuantas más cosas vemos en una obra de arte, más ideas evocamos, y cuantas más ideas evocamos, más cosas

figuramos ver. Ahora bien; en todo el desarrollo de un sentimiento, el instante del paroxismo es el menos favorable a tal ilusión. Más allá no existe ya nada, y mostrar a los ojos el grado extremo es ligar las alas a la imaginación. No pudiendo elevarse por encima de la impresión sensible, la fantasía se ve obligada a descender a imágenes más débiles, por encima de las cuales teme hallar la plenitud visible de ja expresión que detiene su vuelo. Si Laocoonte suspira, la imaginación puede oírle gritar; pero si grita, no puede ella elevarse un grado más por encima de esta imagen, ni descender tampoco por debajo de ella sin verle en una condición más soportable, y por ende, menos interesante; o le oye solamente quejarse o le ve ya muerto.

Todavía hay más: si el arte da al momento único una duración constante, no debe representar nada que se conciba como transitorio. Todos los fenómenos cuya naturaleza, según nuestro espíritu la concibe, es producirse y desaparecer súbitamente, y no poder ser lo que son más que por un momento, todos estos fenómenos agradables o terribles, debido a la duración que les impone el arte, toman un aspecto antinatural, de suerte que cuanto más los contemplamos tanto más se debilita la impresión que nos producen y acabamos por no sentir más que repugnancia y fastidio por el objeto entero. La Mettrie, que se ha hecho pintar y grabar, a imitación de Demócrito, no ríe más que la primera vez de verle. Miradle de nuevo y el filósofo no será ya sino un bobo y su risa una contorsión. Igual sucede con la acción de gritar. El dolor violento que la produce, o no tarda en disminuir o bien destruye el objeto que sufre. Si el hombre, pues, grita, no lo hace sin cesar. Pero en la imitación material del arte, la sola continuidad aparente cambiaría el grito en debilidad afeminada, en temor infantil al dolor. Y he aquí lo que el escultor del *Laocoonte* se habría visto obligado a evitar, aun cuando la acción de gritar no hubiese perjudicado la belleza de su obra y aun cuando también las reglas de su arte le hubiesen permitido representar el sufrimiento independientemente de la belleza.

De todos los pintores antiguos, Timómaco parece haber sido el que sentía más preferencia por la expresión de los sentimientos más violentos. Su *Ayax furioso*, su *Medea degollando a sus hijos*, eran cuadros célebres. Pero por las descripciones que de ellos nos quedan, se ve con toda claridad

que el artista ha sabido escoger perfectamente el momento en que el espectador concibe, mejor que ve, el mayor grado de pasión, y combinar con este momento una forma de expresión desligada suficientemente de la idea de lo transitorio, para que la duración que le impone el arte no pueda desagradar. En la *Medea* no había escogido el verdadero instante en que ella degüella a sus hijos, sino el momento anterior, aquel en que el amor maternal lucha todavía con los celos. Así prevemos mejor el fin de esta lucha; temblamos ya antes a la idea de ver bien pronto a Medea en todo su furor, y nuestra imaginación excede a todo cuanto el pintor pudiera representarnos en tan terrible momento. Y precisamente por esta causa la irresolución que Medea muestra en la obra de arte, lejos de disgustarnos, nos agrada tanto que querríamos que así hubiera ocurrido también en la Naturaleza, que la lucha de las pasiones nunca se hubiese resuelto, o que, por lo menos, se hubiese prolongado dé modo suficiente para que el tiempo y la reflexión hubiesen calmado su furor y resuelto la victoria en favor del amor materno. Esta sabiduría de Timómaco le ha valido grandes y numerosos elogios y le ha colocado muy por encima de otro desconocido pintor, el cual representó a Medea en el colmo del furor, dando así a este grado pasajero de violencia una duración que repugna a la Naturaleza. El poeta[1] que de este modo le acusa, exclama muy juiciosamente, dirigiéndose a la imagen: “¿Tienes todavía sed de la sangre de tus hijos? ¿Acaso ves todavía a Jasón y a Creusa, para renovar sin cesar tu cólera? ¡Vete al diablo, así seas sólo una pintura!”, añade con despecho.

Cuanto al *Ayax furioso*, de Timómaco, podemos formar juicio según nos habla Filóstrato.[2] Ayax no estaba representado en el momento en que desata su cólera en medio de los rebaños, encadenando o matando bueyes y cabras, en lugar de hombres. El artista le representa después de esta insensata proeza, fatigado sentado, meditando el proyecto de matarse. Y he aquí al verdadero Ayax furioso, no porque se sienta furioso en aquel instante, sino porque se ve que ha sido presa del furor; porque se comprende mejor la violencia de su furor al ver la vergüenza y la desesperación de que se halla poseído ahora. El huracán se reconoce por las ruinas y los cadáveres de que ha sembrado la tierra.

IV

SI CONSIDERAMOS el conjunto de los motivos indicados para explicar la moderación con que el autor de *Laocoonte* ha expresado el dolor físico, hallaremos que derivan todos de la condición misma del arte, de sus límites necesarios y de sus exigencias. Sería, pues, muy difícil aplicar ninguno de dichos motivos a la poesía.

Sin indagar aquí hasta qué punto puede el poeta representar la belleza física, debe admitirse al menos como indiscutible que, en razón a estar abierto ante él el inconmensurable campo de la perfección, esta apariencia visible, bajo la cual la perfección se hace belleza, no puede ser más que uno de los medios accesorios de que se vale para interesarnos en sus personajes. A menudo el poeta descuida por completo este medio, convencido de que cuando su héroe ha conquistado nuestro favor, sus más nobles cualidades nos ocupan hasta el punto de hacernos olvidar por completo su apariencia física, o bien, si en ella pensamos, aquellas primeras cualidades nos previenen en favor suyo de modo tal que nosotros mismos, espontáneamente, nos le revestimos de un exterior, si no bello, al menos indiferente. Y sobre todo, no tendrá en cuenta para nada la impresión que puedan producir a la vista los rasgos de detalle que no están directamente destinados a afectarla. Cuando el Laocoonte de Virgilio grita, ¿a quién se le ocurre pensar, leyendo tal pasaje, que para gritar es preciso abrir desmesuradamente la boca, y que esta boca abierta afea el rostro? Con tal que los *Clamores horrendos ad sidera tollit*[1] sean un rasgo magnífico al oído, no serán indiferentes a la vista.

En cuanto al que desee una bella imagen, no es el poeta quien ha de poder ofrecérsela.

Pero hay más; al poeta nada le obliga a concentrar su cuadro en un solo momento. Libre en absoluto de remontar hasta el origen cada una de las acciones que describe y de conducirla a término a través de todas las modificaciones posibles, cada una de estas modificaciones, que costaría al artista una obra totalmente distinta y acabada, no cuesta al poeta sino un solo rasgo; y aun cuando este rasgo, sólo y por separado, repugnase a la imaginación del lector, está tan bien preparado por lo que precede o allanado por lo que sigue, que pierde su valor propio y produce, en el conjunto, el mejor efecto del mundo. Así, aun admitiendo que en realidad fuese impropio de un hombre gritar en el paroxismo del dolor, ¿qué mal efecto nos producirá esta ligera impropiedad de un hombre cuyas otras virtudes nos han prevenido ya de antemano en favor suyo? El Laocoonte de Virgilio grita, pero este Laocoonte que grita es aquel mismo que conocíamos ya y que amábamos como al patriota más previsor y al más tierno de los padres. Atribuimos sus gritos, no a su carácter, sino a sus intolerables sufrimientos. Sus gritos sólo traducen el dolor, y sólo también por medio de ellos el poeta podía hacernos sensible este dolor.

¿Quién se atrevería, pues, todavía a acusarle? ¿Quién, antes al contrario, no querrá reconocer que si el artista ha hecho perfectamente en no hacer gritar a su Laocoonte, perfectamente ha hecho también el poeta en hacer gritar al suyo?

Pero aquí Virgilio no es sino un poeta épico. ¿Deberá comprenderse también al poeta dramático en esta justificación? La narración de los gritos produce efecto diferente que los gritos mismos. El drama, destinado a ser una pintura viva gradas a la representación de los actores, podría adaptarse mejor, por esta misma razón, a las leyes de la pintura material. En el teatro, no solamente creemos ver y oír a Filóctetes gritando, sino que le oímos y le vemos gritar en realidad. Cuando más real es la representación tanto más penosa es la impresión que nuestra vista y nuestro oído experimentan, pues tal es, evidentemente, la impresión que afecta nuestros sentidos cuando en la realidad se perciben manifestaciones de dolor tan violentas y formidables Además, el dolor físico no es susceptible, en general, de despertar la misma compasión que los demás sufrimientos. Habla muy poco a nuestra imaginación para que su vista sola produzca en nosotros análogo

sentimiento. Sófocles, pues, desde este punto de vista, ha violado una ley, no arbitraria quizás, sino fundada en la naturaleza misma de nuestra sensibilidad, al presentar a Filóctetes y a Hércules gimiendo, llorando y gritando. Es imposible que los personajes que les rodean participen de sus sufrimientos en la medida que aquellas inmoderadas quejas parecen exigir. En comparación con ellos, dichos personajes nos parecen fríos, y sin embargo no podemos dejar de considerar su compasión como la medida de la nuestra. Y si se añade a ello que es difícil, si no imposible, que un actor imite los signos exteriores del dolor físico en forma tan perfecta que nos impresione como si en realidad sintiera el dolor, ¿quién sabrá entonces si los dramaturgos modernos no merecen ser alabados, más bien que censurados, por haber evitado del todo este escollo, o al menos haberlo franqueado con su barca ligera?

¡Cuántas cosas parecerían incontestables en teoría si el genio no hubiese demostrado lo contrario en la práctica! Todas estas consideraciones tienen su razón de ser, y no obstante eso el *Filóctetes* sigue siendo una de las obras maestras de la escena. Es que una parte de estas reflexiones no alcanza a Sófocles precisamente y, en cuanto a las demás, sólo elevándose muy por encima de ellas ha sabido este dramaturgo lograr bellezas que el crítico timorato no hubiera llegado ni siquiera a soñar sin el empleo del poeta. Las notas siguientes van a demostrarlo de modo más claro.

1. ¡Con qué arte prodigioso el poeta ha sabido acentuar y extender la idea del dolor físico! Ha escogido una herida (pues también puede considerarse que las diversas circunstancias de esta historia han dependido de su elección, visto que ha elegido la fábula en razón de las ventajas que esas circunstancias le ofrecían); ha escogido, repito, una herida y no una enfermedad interna, porque se puede dar una representación mucho más viva de la primera que de la segunda, por dolorosa que ésta sea. Suponed el fuego infernal que devora a Meleagro, sacrificado por su madre, la cual, en un acceso de cólera fraterna, arroja al fuego el tizón fatal: este mal interior sería menos dramático que una herida, y más aún si ella es un castigo de los dioses. Ln veneno sobrenatural atormentaba incensantemente dicha herida, y únicamente después de un violento ataque de dolor, a causa del cual caía siempre el desgraciado en un sueño profundo, su naturaleza agotada tomaba

nuevos bríos para poder recorrer una vez más la misma ruta del dolor. En Châteaubrun, Filóctetes sólo ha sido herido por la flecha envenenada de un troyano. ¿Qué extraordinarias consecuencias pueden esperarse de un accidente tan vulgar? En las guerras antiguas ése era un riesgo común a todos los soldados, ¿y a qué es debido entonces que solamente Filóctetes padezca consecuencias tan funestas? Y añadid a esto que un veneno natural, que opera su efecto nueve años enteros sin matar, es mucho más inverosímil que toda aquella maravillosa fábula en que lo ha envuelto el poeta.

2. Por grandes y terribles que haya hecho Sófocles los sufrimientos físicos de sus héroes, ha sentido perfectamente que por sí solos no bastan para excitar la compasión hasta un grado sensible; y así, pues, los ha aliado a otros males, incapaces también, por sí solos, de conmover profundamente, pero que, por virtud de esta combinación, reciben un colorido tan melancólico como el que reflejan a su vez en el dolor físico. Dichos males son: la privación completa de todo trato humano agregada al hambre y a las incomodidades de la vida a que nos expone esta privación bajo un cielo inclemente.[2] Supongamos un hombre colocado en estas condiciones, pero con salud, fuerza y maña; tendremos un Robinson Crusoe con muy poco derecho a nuestra compasión, aunque desde otro punto de vista su suerte no nos interese menos, pues es raro que nos sintamos tan contentos de la sociedad de los hombres, que no nos parezca seductor el reposo que disfrutamos lejos de ella, sobre todo bajo la influencia de idea tan halagadora como es la de pensar que así podremos aprender a prescindir poco a poco del socorro ajeno. Por otra parte, que se castigue a un hombre con la enfermedad más dolorosa y menos curable, pero que se le suponga al mismo tiempo rodeado de amigos, que no le dejan sufrir la menor privación y solazan sus males en todo cuanto pueden, y a los cuales puede quejarse y lamentarse a su gusto; ciertamente, tendremos piedad de él, pero esta piedad no durará mucho tiempo, pues acabaremos por encogernos de hombros recomendándole paciencia. Únicamente cuando las dos situaciones se dan juntas, cuando el infortunado solitario está también privado del uso de su cuerpo, cuando nadie puede socorrer al enfermo incapaz de socorrerse a sí mismo y sus quejas se pierden en el vacío, entonces es cuando vemos caer sobre el desgraciado todas las miserias capaces de azotar la humana

naturaleza, y, al ponernos por un momento en su lugar, nos sentimos poseídos de horror y espanto. Ya no tenemos a la vista sino la desesperación en su forma más terrible, y ninguna piedad es más fuerte, ni enternece más el alma que la que se confunde con la imagen de la desesperación. Esta es la naturaleza de la piedad que sentimos por Filóctetes, y la sentimos sobre todo en aquel momento en que ve desaparecer su arco, único medio que le permitía sostener su miserable vida. ¡Oh, desgraciado autor francés que no has tenido talento para comprender esto, ni corazón para sentirlo! ¡O que, si has tenido uno y otro, has sido servil hasta el extremo de sacrificarlo todo al mezquino gusto de tu nación! Châteaubrun da a Filóctetes una compañía. Hace ir a su lado, en su isla desierta, a la hija de una princesa. Y aun esta joven princesa no va sola, lleva consigo su consejera, de la cual yo no sé quien necesitaba más, si la princesa o el poeta. Ha olvidado por completo toda la excelente escena del arco, y en su lugar ha hecho relucir unos bellos ojos. A decir verdad, las flechas y el arco hubieran parecido cosa de risa a la heroica juventud francesa; mientras que, por el contrario, nada le parece más serio que el enfado de unos ojos bellos. El poeta griego nos tortura con la horrible inquietud de saber si el pobre Filóctetes debe quedar sin el arco en la isla desierta y morir miserablemente. El autor francés ha sabido hallar un camino mucho más seguro para llegar a nuestro corazón: darnos a temer que el hijo de Aquiles se vea obligado a partir sin su princesa. Y he aquí lo que los críticos de París llamaron *triunfar de los antiguos*, y por qué uno de ellos propuso denominar la obra de Châteaubrun *La dificultad vencida*.[3]

3. Después de haber considerado el efecto del conjunto, veamos en detalle las escenas en que Filóctetes no es ya el enfermo abandonado; en que por fin concibe la esperanza de abandonar sin demora aquella soledad espantosa y volver a su reino; en que, por consiguiente, toda su desgracia se limita al dolor que le causa la herida. Laméntase, grita, presa de las más horribles convulsiones. He allí lo que puede criticarse, a decir verdad, como una violación de las buenas formas. El autor de tal objeción es un inglés, un hombre, por lo tanto, que no puede hacérsenos sospechoso de falsa delicadeza, y que como hemos ya observado, funda su objeción en sólidos argumentos. “Todos los sentimientos y todas las pasiones —dice— que no pueden inspirar sino una ligera simpatía a los demás hombres, se vuelven

ridículos al ser expresados con demasiada violencia.”[4], “Por esta razón, nada sienta peor ni es más indigno de un hombre que el no poder soportar con paciencia el dolor, por violento que sea, y prorrumpir en llanto y en gritos. Es verdad que el dolor físico nos inspira cierta simpatía. Cuando vemos que alguien va a recibir un golpe en el brazo o en la pierna, por un movimiento natural contraemos y retiramos nuestro brazo o nuestra pierna, y si el golpe se ha descargado realmente, lo sufrimos, hasta cierto punto, como el que lo ha recibido. Pero sin embargo, el mal que experimentamos es poco considerable, y por esto, si el dañado prorrumpe en un grito violento, no podemos dejar de despreciarle porque no podemos sentirnos dispuestos a gritar como él”.

Nada más ilusorio que aplicar unas leyes generales a nuestros sentimientos. Su trama es tan tenue y complicada, que apenas le es posible a la especulación más circunspecta apartar un hilo y seguirlo a través de todos los demás que se entrecruzan. Y con todo y suponer que así fuese, ¿qué utilidad sacaríamos de ello? En la Naturaleza no hay sentimientos aislados; cada sentimiento hace nacer otros, el menor de los cuales modifica enteramente el sentimiento primordial; de manera que, acumulando excepciones sobre excepciones, la pretendida ley general queda reducida a la simple experiencia de un pequeño número de casos particulares.

“Despreciamos —dice el autor inglés— a todo el que oímos proferir violentos gritos causados por el dolor físico”. Pero esto no sucede siempre, ni cuando le vemos hacer todo lo posible por disimular su dolor, ni tampoco cuando le conocemos como hombre lleno de entereza, y capaz sobre todo, de mantenerse firme en medio de sus sufrimientos; cuando vemos que el dolor puede obligarle a gritar, pero a nada más; que prefiere persistir en sus principios y decisiones aun a riesgo de ser prolongado su dolor. Y todo esto hallamos en Filóctetes. Para los antiguos griegos, la grandeza moral consistía en un odio inmutable a sus enemigos. Esta grandeza Filóclectes la conserva en medio de su martirio. Todavía el dolor 110 ha secado sus ojos pava no poder ya verter más lágrimas por la ventura de sus antiguos amigos; todavía el dolor no ha minado su alma para entregarse a sus enemigos y prestarse a servir sus fines egoístas. ¡Y debieran los atenienses

haber despreciado ese hombre, esa roca, que las olas no logran abatir, sino tan sólo conmover!

Confieso que, en general, siento poca afición por la filosofía de Cicerón, y en especial por la que expone en el segundo libro de las *Tusculanas* respecto al deber de soportar el dolor físico. Diríase que pretende formar gladiadores en la forma como declama contra toda manifestación externa de dolor. No ven en éste más que impaciencia, sin considerar que muchas veces esta manifestación es del todo involuntaria, mientras que el verdadero valor no puede caber sino en actos voluntarios. No oye en Sófocles más que al Filóctetes que grita y se queja, sin reparar, de otra parte, en la firmeza de su conducta. Pero de no ser así, ¿dónde hubiera hallado ocasión de relucir su ampulosa declamación contra les poetas? “¡No hacen sino acobardarnos, puesto que hacen gemir a los hombres más valerosos!”. Y les hacen gemir con mucha razón, pues el teatro no es la arena.

El gladiador, condenado o a sueldo, debe hacerlo todo y sufrirlo todo con dignidad, sin dejar oír un solo grito, sin dejar escapar una sola convulsión dolorosa. Pues sus heridas y su muerte deben divertir al espectador, su arte debe enseñarle a evitar toda sensación. La más leve manifestación de este género hubiera despertado la piedad, y la piedad excitada de continuo hubiera puesto fin a estos espectáculos fríamente crueles. Pero dicha piedad, que no debía despertarse en la arena, es precisamente el objeto de la escena trágica, y ello exige, por lo tanto, del poeta, una conducta diametralmente opuesta. Los héroes de la tragedia deben manifestar sus sentimientos, testimoniar su dolor dejando que la naturaleza obre espontáneamente en ellos. Si, por el contrario, afectan indiferencias, entonces nos dejan frío el corazón y, a guisa de gladiadores con conturno, logran cuando más excitar nuestra admiración. Tal es la denominación que conviene a todos los personajes de las pretendidas tragedias de Séneca, y estoy firmemente convencido de que las luchas de gladiadores son la causa principal de que los romanos hayan quedado, en arte trágico, tan por debajo de la mediocridad. En el anfiteatro ensangrentado, los espectadores aprendían a desconocer los sentimientos naturales, y allí quizás un Ctesias podía estudiar su arte, pero jamás un Sófocles. El genio trágico, acostumbrado a aquellas artificiales escenas de

muerte, debía caer en la ampulosidad y la fanfarronería. Pero esta fanfarronería era tan impropia para estimular el verdadero valor heroico como las quejas de Filóctetes eran incapaces de ablandarle. Las quejas revelan al hombre, pero los actos revelan al héroe. Su conjunto forma el héroe humano, ni débil ni endurecido, sino unas veces una cosa y otras otra, según se lo exijan, ora la Naturaleza, ora sus principios y su deber. Tal es el tipo más elevado que pueda producir la sabiduría e imitar el arte.

4. No le bastó a Sófocles haber salvado del desprecio la sensibilidad de su Filóctetes; también ha sabido prevenir a maravilla todas cuantas objeciones fuera dado hacer, conforme a las observaciones del crítico inglés. Pues si no despreciamos siempre al que grita bajo la impresión del dolor físico, sin embargo, es verdad también que no sentimos por él tanta compasión como parecen exigir sus quejas.

¿Cómo, pues, los actores deben representar el Filóctetes? ¿Deben afectarse conmovidos en alto grado? No sería natural. ¿Deben afectarse fríos y torpes, como sucede de ordinario en parecidas circunstancias? Ello produciría en el espectador la más enojosa disonancia. Sófocles, pues, como he observado ya, ha prevenido esta dificultad; ha interesado en la suerte de Filóctetes a todos cuantos lo rodean, de modo que la impresión producida en ellos por sus gritos no es la sola cosa que les ocupa, y de ahí que el espectador se fije menos en la desproporción entre su piedad y los gritos, que en el cambio que produce o debe producir, en los sentimientos y en los proyectos de aquéllos, esta piedad, por débil o fuerte que pueda ser.

Neoptolemo y el coro han engañado al desgraciado Filóctetes; comprenden la desesperación en que va a anegarle su traición; en este mismo momento sufre, a sus ojos, el terrible ataque; si este incidente no es capaz de producir en ellos ninguna impresión notable de simpatía, puede obligarles, sin embargo, a reaccionar sobre sí, no permitiéndoles colmar con la traición su miseria cruel. El espectador así lo anhela, y su anhelo no se ve frustrado por el magnánimo Neoptolemo. Filóctetes, dueño de su dolor, hubiera hecho perseverar a Neoptolemo en su engaño. Filóctetes, presa de horrible dolor e incapaz, por ello mismo, de ocultar su sufrimiento, aun cuando le parece absolutamente necesario hacerlo a fin de que su futuro compañero de viaje no se arrepienta demasiado pronto de la promesa

contraída de conducirle consigo; Filóctetes, repito, tan humano y natural, reanima en Neoptolemo su verdadera naturaleza. Esta solución es de excelente efecto y tanto más conmovedor cuanto que es producido por la misma naturaleza humana, desnuda de todo artificio. En el autor francés, todavía los bellos ojos juegan aquí su papel;[5] pero no hablemos ya más de esta parodia.

En las *Traquinianas*, también Sófocles emplea el mismo artificio de unir en los asistentes otro sentimiento a ¿a piedad que debían producir los gritos causados por el dolor físico. El dolor de Hércules no le aniquila, sino que le impulsa hasta el furor y le hace respirar venganza. Ya presa de él, ha cogido a Licas y le ha aplastado contra la roca. El coro está compuesto de mujeres, lo que hace más natural que esté poseído de terror y espanto. Esta particularidad y ¡a inquietud de pensar si un dios vendrá al fin en su ayuda, o si al contrario deberá fatalmente sucumbir a su mal, despierta el verdadero interés general, que sólo roba un ligero matiz a la piedad. Desde que el desenlace queda decidido por la revelación de los oráculos, Hércules se calma, y la admiración que nos causa la firmeza de sus últimos instantes, desplaza cualquier otro sentimiento. Pero en general, al comparar entre sí a Hércules y Filóctetes, sufriendo ambos por igual, no debe olvidarse que el primero es un semidiós y el otro simplemente un hombre. El hombre no se avergüenza nunca de sus quejas; pero el semidiós sufre la vergüenza de que la parte mortal de su ser llegue a dominar su parte inmortal, hasta el extremo de hacerle llorar y lamentarse como una doncella.[6] Nosotros, los modernos, no creemos en semidioses; pero el menor héroe en nosotros debe sentir y obrar como un semidiós.

¿Puede el actor imitar hasta la ilusión los gritos y las contracciones del dolor? Es ésta una cuestión que no me atrevo a resolver afirmativa ni negativamente. Si me pareciese que nuestros actores son incapaces de ello, necesitaría saber si un Garrik también lo ha sido. Y así y todo, podría figurarme todavía que la mímica y la declamación de los antiguos alcanzaron una perfección de la cual hoy no tenemos ni siquiera idea.

V

CIERTAS GENTES, muy eruditas en cosas de la Antigüedad, miran el grupo del Laocoonte como obra de artistas griegos, es verdad, pero del tiempo de los emperadores, pues creen que el Laocoonte de Virgilio les ha servido de modelo. Entre los sabios antiguos que han participado de esta opinión, merece especial mención Barthélemy Marliani,[1] y entre los modernos, Montfaucon.[2] Sin duda alguna han hallado una semejanza tan notable entre la obra de arte y la descripción del poeta, que les ha parecido imposible admitir que los dos hayan concordado, por simple casualidad, en circunstancias que no pueden ocurrirse por sí mismas al espíritu. Además, en cuanto al honor de haber dado con la primera idea del asunto, pretenden que es mucho más verosímil atribuirla al poeta que al artista.

Sólo que dichos sabios parecen haber olvidado que también es posible un tercer caso. Y es que quizá el poeta no ha imitado al artista ni el artista al poeta, sino, por el contrario, que los dos han bebido en una misma fuente anterior. Según Macrobio,[3] esta fuente común podría ser muy bien Pisandro, pues en época en que las obras de este poeta griego existían todavía, era opinión corriente en las escuelas *(pueris decantatum)* que el poeta romano había traducido literalmente, más bien que imitado de Pisandro, la toma y destrucción de Ilion, es decir, todo su segundo libro. Ahora bien; si Pisandro ha sido el predecesor de Virgilio en la historia de Laocoonte, ninguna necesidad tuvieron los artistas griegos de tener que inspirarse en un poeta latino, de lo cual resulta que no tienen fundamento alguno las suposiciones referentes a la época en que vivieron.

Sin embargo, si fuese preciso sostener en absoluto la opinión de Marliani y Montfaucon, les indicaría la siguiente escapatoria: los poemas de

Pisandro se han perdido; nada puede determinarse con certeza respecto al modo de relatar la historia de Laocoonte; pero es verosímil que ella sucediese en las circunstancias cuyos detalles hallamos todavía hoy en varios fragmentos de los escritores griegos. Ahora bien; dichos detalles no concuerdan en nada con el relato de Virgilio, y el poeta latino ha debido refundir la tradición griega a su entera fantasía. La manera de contar la desgracia de Laocoonte es toda invención suya; en consecuencia, si los artistas están de acuerdo con el poeta en la forma de representar aquel episodio, es bien probable que vivieron en época posterior a Virgilio y le tomaron por modelo.

Verdad es que Quinto de Calabria presta a Laocoonte las mismas sospechas que Virgilio por lo que respecta al caballo de madera; pero la cólera de Minerva se manifiesta de modo muy diferente en el poeta griego. La tierra tiembla bajo los pies del troyano, que advierte el peligro a sus compatriotas; el temor se apodera de él; un dolor punzante penetra sus ojos; se siente atacado el cerebro; delira y se vuelve ciego. Y como, aunque privado de la vista, todavía aconseja quemar el caballo de madera, Minerva le envía dos terribles dragones, que sólo se contentan con atacar a sus hijos. En vano éstos tienden las manos hacia el padre; el infortunado ciego no puede socorrerles, y los hijos son desgarrados hundiéndose las serpientes bajo tierra. Cuanto a Laocoonte mismo, los monstruos le respetan, circunstancia no sólo particular a Quinto,[4] sino al parecer generalmente admitida, como prueba un pasaje de Licofronte, en el cual dichas serpientes[5] son apellidadas *devoradoras de niños*.

Ahora bien; si esta circunstancia era generalmente admitida entre los griegos, fuera difícil que los artistas hubiesen prescindido de ella, y más difícil todavía que hubiesen coincidido en la manera del poeta romano, sin conocer a éste ni tener orden expresa de copiar su obra. Tal es, según mi modo de ver, el punto sobre el cual debería insistirse para sostener la opinión de Marliani y Montfaucon. Virgilio es el primero y el único[6] que hace a las serpientes matar a padre e hijos; los escultores hacen lo mismo, aunque, como griegos, no debieran hacerlo; así, pues, es probable que lo hayan hecho a imitación de Virgilio.

Comprendo muy bien cuánto falta a esta suposición para alcanzar el valor de una certeza histórica. Pero como tampoco pretendo deducir de ella nada histórico, creo que es lícito al menos admitiría como una hipótesis que pueda guiar al crítico en sus observaciones. Esté probado o no que los escultores han trabajado copiando a Virgilio, acepto esta suposición solamente para ver en que forma habrían imitado el modelo. He dicho ya lo que creía respecto de los gritos de Laocoonte. Quizás una consideración más extensa me inspire otras observaciones no menos instructivas.

La idea de envolver al padre y sus dos hijos en un solo y mismo abrazo, es una inspiración que atestigua una imaginación pictórica poco común. ¿Quién la concibió, el poeta o los artistas? Montfaucon la niega al poeta.[7] Pero yo creo que Montfaucon no ha leído al poeta con la atención debida:

"Con seguro movimiento se dirigen a Laocoonte, y arrojándose primero sobre sus dos hijos, desgarran a mordiscos los cuerpos de los jóvenes infortunados. Y después cogen al padre, que corría con las armas en la mano en socorro de sus hijos. Lo enlazan y lo envuelven en sus anillos inmensos…".

El poeta ha representado a las serpientes de una prodigiosa longitud. Han enlazado a los hijos, y cuando el padre corre en su socorro, también le cogen *(corripiunt)*. En razón de su magnitud, las serpientes no podían deshacerse de repente de los hijos; era preciso, pues, que hubiese un momento en que ya habían cogido al padre con la cabeza y la parte anterior del cuerpo cuando todavía mantenían enlazados a los hijos en sus repliegues posteriores. Este instante es indispensable en el desarrollo de la pintura poética; el poeta lo hace sentir en toda su fuerza aunque sin detenerse en él, pues no era aquél el momento de describirlo en todos sus detalles. Un pasaje de Donato[8] parece probar que los antiguos comentadores lo han entendido también así, y con mayor razón, pues, no debió escapar a los artistas, cuyo ojo penetrante descubre con mirada rápida y clara lodo cuanto puede serles ventajoso.

En los repliegues con que hace enlazar a Laocoonte por las serpientes, evita con mucho cuidado el poeta el envolver también los brazos, a fin de dejar las manos en entera libertad.

"Con sus brazos se esfuerza en romper aquellos nudos espantosos".

Los artistas debían necesariamente seguirle en esto. Nada da más expresión y vida que el movimiento de las manos; particularmente en la emoción, el rostro más expresivo es insignificante sin este detalle. Los brazos atados fuertemente al cuerpo por los nudos de las serpientes hubieran cubierto el grupo entero de frialdad y de muerte. Y así les vemos completamente en acción, tanto en la figura principal como en las dos estatuas accesorias, y precisamente en extremo ocupados allí donde el dolor es más vivo de momento.

Pero salvo esta libertad dejada a los brazos, los artistas no han creído conveniente copiar nada del poeta por lo que afecta a la manera como se enlazan las serpientes. Virgilio las describe envolviendo a Laocoonte dos veces la cintura y dos veces rodeando su cuello y elevando todavía sus cabezas muy por encima de 61.

“Dos veces le han envuelto por mitad del cuerpo, dos veces le han enroscado por el cuello sus círculos de escamas, y todavía elevan por encima de su frente sus cabezas altivas”.

Esta imagen satisface perfectamente nuestra imaginación; las partes más nobles son apretadas hasta ser trituradas, y el veneno llega precisamente al rostro. Y sin embargo, esta imagen no podía convenir a unos artistas que querían mostrar los efectos del veneno y del dolor en el cuerpo, pues para que pudiesen observarse estos efectos era menester que las partes principales quedasen tan libres como fuese necesario, y que no se ejerciese en ellas ninguna presión extraña que pudiese modificar o aminorar el juego de los nervios crispados y de los músculos en acción. Los pliegues dobles de las serpientes hubieran cubierto el cuerpo todo entero, y aquella dolorosa contracción del bajo vientre, tan expresiva, hubiera permanecido oculta, y toda la parte del cuerpo que hubiera quedado al descubierto por encima y por debajo de los repliegues, o entre ellos, se habría manifestado en depresiones e hinchazones producidas, no por el dolor interno, sino por la presión exterior. El doble anillo que rodea el cuello hubiera destruido por completo la disposición tan agradable del grupo en forma de pirámide, y las cabezas puntiagudas de las serpientes, elevándose al aire por encima de este rodete, hubieran alterado tan bruscamente la armónica disposición del grupo, que la forma del conjunto habría sido atroz. Sin embargo, ha habido

dibujantes tan poco inteligentes, que han copiado la idea del poeta. Un grabado de Franz Cleyn,[9] entre otros, permite reconocer con horror lo que resulta de ello. Los escultores antiguos vieron que su arte exigía un cambio total. Del cuerpo y del cuello transportaron todos los repliegues a los muslos y a los pies, de modo que podían cubrir y asir todo cuanto fuere preciso sin estorbar la expresión, al mismo tiempo que hacían nacer la idea de la imposibilidad de huir y de una especie de inmovilidad muy favorable a la duración que el arte impone a una sola y misma situación.

No sé a qué atribuir el que los críticos hayan pasado por alto esta diversidad tan manifiesta entre la obra del artista y la descripción del poeta por lo que afecta a los repliegues de las serpientes. Esta diversidad prueba la sabiduría de los artistas, como también esta otra, que todos los críticos ven, pero que, lejos de atreverse a alabar, más bien tratan de excusar; me refiero a la diferencia en el vestido. El Laocoonte de Virgilio va revestido de sus adornos sacerdotales; en el grupo, por el contrario, está completamente desnudo, lo mismo que sus dos hijos. Hay gentes, dícese, que hallan muy absurdo que un hijo de rey, un sacerdote, esté representado desnudo en el momento de ofrecer un sacrificio, y a estas gentes contestan muy seriamente los entendidos en materia de arte que ello es, ciertamente, una impropiedad, pero que los artistas se han visto obligados a cometerla en la imposibilidad de dar a sus estatuas vestidos convenientes. La escultura, dicen, no puede imitar las telas; los pliegues gruesos producen, en la estatuaria, un efecto desastroso; y así, eligiendo el menor de los dos inconvenientes, se ha preferido pecar contra la verdad para no incurrir en una imitación defectuosa.[10] Naturalmente, los artistas se hubieran reído de semejante objeción, pero no sé qué hubieran pensado de esa respuesta, pues no cabe mayor desprecio por el arte. Admitamos, en efecto, que la escultura, al igual que la pintura, pueda imitar las diversas telas; ¿deduciríamos de ello que Laocoonte debiera estar vestido? ¿No se perdería nada con cubrirlo de ropajes? Una tela, obra de la mano de un esclavo, ¿tiene, pues, la misma belleza que un cuerpo organizado, obra de una eterna sabiduría? La imitación de uno u otro objeto, ¿exige el mismo talento, prueba el mismo mérito, aporta el mismo honor? ¿No exigen nuestros ojos sino ser ilusionados, y les es indiferente serlo por una cosa que por otra?

En el poeta un vestido no es tal cosa porque no oculta nada: nuestra imaginación ve a través de él. Para ella el sufrimiento del Laocoonte de Virgilio es igualmente visible en cada parte de su cuerpo, tanto si lo cubren como si no lo cubren los vestidos. Para ella la frente del sacerdote está adornada, pero no cubierta, de la banda sacerdotal, No solamente esta banda no pone obstáculo a la idea que nos formamos de los sufrimientos del desgraciado, sino que la refuerza:

“Inundado de su baba inmunda y goteando el negro veneno que mancha sus bandeletas sagradas”.

Su dignidad sacerdotal no le sirve de nada; las mismas insignias que le granjean las miradas y el respeto son manchadas y profanadas por la baba venenosa.

Pero el artista debía sacrificar esta idea accesoria; de lo contrario hubiera sacrificado parte del objeto principal, pues aunque sólo hubiese ornado a Laocoonte de la simple banda, la expresión de su obra hubiera quedado considerablemente empobrecida. La frente hubiera sido cubierta en parte, y la frente es el centro de la expresión. Del mismo modo que para los gritos, en el primer caso, se ha sacrificado la expresión a la belleza, en este segundo se ha sacrificado la propiedad a la expresión. Por otra parte, la propiedad tenía para los antiguos un valor muy relativo. Los antiguos sentían que el fin supremo de su arte les conducía a renunciar enteramente a los vestidos. Este fin supremo es la belleza; los vestidos han sido inventados por la necesidad; ¿pero es que el arte tiene algo que ver con la necesidad? Admito que también haya una belleza en el vestido; pero ¿qué es esta belleza comparada con la del cuerpo humano? ¿Y debe contentarse con el objeto menos noble el que sabe alcanzar el más elevado? Mucho me temería que el artista más acabado en cuestión de vestidos mostrase, en su misma habilidad, su lado débil.

VI

MI SUPOSICIÓN de que los artistas han copiado al poeta, no tiende en modo alguno a rebajarles. Al contrario, la imitación no haría sino probar mejor su talento, pues habrían seguido al poeta sin dejarse extraviar por él en el menor detalle. Han tenido un modelo, pero como tenían que transportar de un arte a otro este modelo, han sabido reflexionar por cuenta propia. Y estas reflexiones personales, que se manifiestan por la divergencia entre la copia y el modelo, demuestran que han sido tan eminentes en su arte como el poeta en el suyo.

Hagamos ahora la suposición inversa y digamos que el poeta ha copiado a los artistas. Ciertos sabios sostienen esta idea como la única verdadera.[1] Yo no sé que tal afirmación la apoyen en razón histórica alguna. Pero como hallaban la obra de arte de una belleza extraordinaria, no podían persuadirse de que fuese hecha en época tan reciente; según ellos, debía pertenecer a la época en que el arte estaba en su perfección más floreciente, y esto, sin más razón que porque así lo merecía.

Se ha demostrado que la descripción de Virgilio, a pesar de su perfección, contiene diferentes rasgos que los artistas no han podido utilizar. Es, pues, una ¡máxima, sujeta a restricciones, que una buena descripción poética debe producir una buena pintura, y que sólo será una buena descripción aquella que el artista puede copiar en todos sus rasgos. Esta restricción la creo admisible por todo el mundo ya antes de verla confirmada por ejemplos, pues para eso basta considerar que la esfera de la poesía es más extensa, que el campo abierto a nuestra imaginación es infinito, que sus imágenes son inmateriales y pueden subsistir unas al lado de otras en mayor número y variedad, sin que la una oculte la otra o la

degrade, como sucedería con los objetos mismos o sus signos naturales en los estrechos límites del espacio o del tiempo.

Pero si lo pequeño no puede contener lo grande, en cambio puede estar contenido en él. Quiero decir que si cada rasgo empleado por el poeta en su descripción no puede producir el mismo efecto en la superficie de un cuadro o en el mármol, ¿no podría suceder, sin embargo, que todos los rasgos de que se vale el artista produjesen el mismo efecto en la obra del poeta? Sin duda alguna, pues lo que hallamos bello en una obra de arte no es lo que place a nuestros ojos, sino lo que a través de ellos place a nuestra imaginación. La misma imagen pueden, pues, despertarla en nuestra imaginación tanto los signos artificiales como los naturales; por consiguiente, igual agrado puede nacer en uno y otro caso, aunque quizás no con la misma intensidad.

Esto admitido, debo reconocer que la hipótesis de que Virgilio haya copiado a los artistas me parece mucho menos admisible que la contraria. Si los artistas han seguido al poeta, puedo darme cuenta y razón de todas sus divergencias. Han debido separarse de él porque la imitación de todos los rasgos del poeta hubiera creado en su obra inconvenientes que no se manifiestan en la suya. Pero ¿qué razón hubiera inducido al poeta a separarse de ellos? Si hubiese imitado el grupo con toda fidelidad y en todos sus menores detalles, ¿no hubiera también producido una descripción excelente?[2] Comprendo muy bien cómo su imaginación, trabajando sola y sin modelo, ha podido descubrir tal o cual rasgo; pero me es imposible descubrir los motivos de por qué su juicio le ha decidido a cambiar los bellos rasgos que tenía a la vista por los que ha adoptado.

Me parece, pues, que si Virgilio hubiese tenido el grupo por modelo, difícilmente hubiera podido limitarse, por decirlo así, a indicar el enlace de los tres cuerpos en un solo nudo. Sus ojos hubieran sido afectados de modo demasiado vivo, hubiera experimentado un efecto demasiado excelente para no hacerlo sobresalir todavía más en su descripción. He dicho más arriba que no era ese momento de describirlo. Evidentemente, no; pero una sola palabra hubiera añadido quizás un resplandor más vivo a la sombra en que el poeta debía dejarlo. Lo que el artista podía descubrir sin esa palabra, el

poeta, si hubiese tenido el ejemplo de ello en el artista, no lo hubiera pasado en silencio sin expresarlo por medio de ella.

El artista tenía los más poderosos motivos para no dejar estallar en el menor grito el dolor de Laocoonte. Pero si el poeta hubiese tenido a la vista la obra maestra en que el dolor y la belleza se alían de modo tan conmovedor, ¿qué motivo tan poderoso podía, pues, obligarle a omitir por completo la idea de dignidad viril y de magnánima paciencia que resulta de la alianza del dolor y la belleza, y espantarnos de repente con los horribles gritos de su Laocoonte? Richardson dice: “El Laocoonte de Virgilio debe gritar, porque al poeta no le interesa tanto excitar la piedad por su personaje como sembrar el espanto y el horror entre los troyanos”. Conforme en admitir esta opinión, aunque Richardson no me parece haber considerado que el poeta no hace la descripción en nombre propio, sino por boca de Eneas, y delante de Dido, cuya piedad Eneas se esforzaba por despertar. Pero lo que me extraña no son los gritos de Laocoonte, sino la falta absoluta de gradación en llegar a ellos, gradación que, con toda naturalidad, el poeta hubiera tomado de la obra de arte si, como lo habíamos supuesto, la hubiese tenido por modelo. Richardson añade:[3] La historia de Laocoonte no tiene otro fin que facilitar la pintura patética de Ja destrucción final de Troya; el poeta no se ha atrevido, pues, a hacerla más interesante por temor de que la desgracia de un simple ciudadano desviara nuestra atención del espectáculo de aquella noche terrible que la exige por entero. Pero esto es examinar la cosa desde un punto de vista plástico evidentemente impropio. La desgracia de Laocoonte y la destrucción de la ciudad no son, en el poeta, dos pinturas yuxtapuestas; no constituyen un todo que nuestra vista pueda o deba abarcar en su conjunto, y solamente en este caso fuera preciso temer que nuestra atención se fijase en Laocoonte más bien que en la ciudad en llamas. Las descripciones de estos dos episodios se siguen una tras otra, y no sé ver qué desventaja resultaría para la segunda si la primera nos conmoviese demasiado; por el contrario, ello querría significar que la segunda no es bastante conmovedora por sí sola.

Todavía menos motivos hubiera tenido el poeta para modificar los repliegues de las serpientes. En la obra de arte estos repliegues ocupan las manos y encadenan los pies, y tanto agrada a la vista esta disposición como

viva es la imagen que deja en nuestra fantasía. Esta imagen es tan clara y tan distinta, que es producida por la palabra casi con tanta fuerza como por los signos materiales:

"…La una se lanza sobre Laocoonte y le enlaza de pies a cabeza, y después muerde con rabia su costado… Pero la serpiente se desliza y comienza a envolverlo multiplicando sus repliegues y encadenando en sus anillos las piernas de su víctima".

Tales son los versos de Sadolet, que sin duda hubieran cobrado en Virgilio mayor vivacidad si un modelo visible hubiese herido su imaginación, resultando mejores, a no dudarlo, que los que nos da en su lugar:

"Dos veces le han envuelto por mitad del cuerpo, dos veces le han enroscado por el cuello sus círculos de escamas y todavía elevan por encima de su frente sus cabezas altivas".

Estos rasgos llenan, sin duda, nuestra imaginación; pero la imaginación no debe detenerse en ellos, no debe procurar distinguirlos, sino contentarse con ver, ora las serpientes, ora a Laocoonte, sin representarse el aspecto del conjunto. Tan pronto como se fija en él, la imagen de Virgilio principia a disgustarle pues la encuentra poco armoniosa.

Los cambios que Virgilio hubiera hecho en el modelo que le ofrecemos, aunque no fueran desacertados, serían siempre arbitrarios. Un modelo se imita con el fin de reflejar el parecido; pero ¿puede lograrse ello modificándolo sin necesidad?— No; haciéndolo así, se manifiesta más bien el deseo de no reflejar dicho parecido; en una palabra, se prueba que no se le ha imitado.

Si no ha copiado el conjunto —se me podría objetar—, ha imitado al menos tal o cual parte. Muy bien; pero ¿cuáles son, pues, estas partes aisladas tan idénticas en la descripción y en la obra de arte, para que pueda parecer que el poeta las ha tomado del escultor? El padre, los hijos, las serpientes, todo esto lo ofrecía la historia tanto al artista como al poeta. Y salvo este dato histórico, no se han hallado de acuerdo sino en el único punto de reunir al padre y los hijos en un solo y mismo grupo envuelto en las serpientes. Pero esta idea toma origen en la modificación de las circunstancias, que hace sufrir al padre la misma suerte que a los hijos.

Ahora bien; como hemos indicado más arriba, parece ser Virgilio el que ha hecho esta modificación, pues la tradición griega habla de modo muy diferente. En consecuencia, si por lo que respecta a este enlace común debe haber imitación por una parte o por otra, es más verosímil suponerla por parte del artista que del poeta. En todo lo demás se separan uno de otro, con Ja diferencia, sin embargo, de que si las divergencias provienen del artista, todavía puede admitirse la hipótesis de que éste ha imitado al poeta, puesto que el fin y los limites de su arte le obligaron a tales cambios, mientras que, por el contrario, si el poeta hubiese imitado al artista, todas las diferencias indicadas serían pruebas en contra de la imitación presumida, y cuantos pretenden que esta imitación existe, no pueden probar otra cosa sino que la obra de arte es más antigua que la descripción poética.

VII

DECIR que el poeta imita al artista, o que el artista imita al poeta, puede significar dos cosas: que el uno hace de la obra del otro el objeto real de su imitación, o que los dos tienen el mismo tema, y el uno copia del otro la manera y el procedimiento.

Cuando Virgilio describe el escudo de Eneas, imita, en la primera acepción de la palabra, al artista que ha hecho este escudo. La obra de arte, y no ¡o que representa, es el objeto de su imitación, y aunque describa al mismo tiempo lo que se ve representado en el escudo, nos lo describe como formando parte de él y no como objeto en sí mismo. Si, por el contrario, Virgilio hubiese imitado el grupo de Laocoonte, hubiera sido ello una imitación de la segunda especie, pues no hubiera imitado dicho grupo, sino lo que él mismo representa, y no hubiera copiado de él más que la manera y el procedimiento de su imitación.

En el primer género de imitación, el poeta es original, en el segundo es copista. El primero es un caso especial de la imitación general, que constituye la esencia de su arte, y el poeta obra como creador, tanto si el asunto es producto de otro arte como de la misma Naturaleza. El segundo, por el contrario, le rebaja en su dignidad; en vez de darnos los rasgos espontáneos de su propio genio, nos da las frías reminiscencias del genio ajeno.

Sin embargo, como sucede alguna vez que el poeta y el artista consideran desde un mismo punto de vista los asuntos que les son comunes, sucede forzosamente que sus obras concuerdan en muchos puntos, sin que haya habido entre ellas la menor imitación ni la menor rivalidad. Estas concordancias entre artistas y poetas contemporáneos, que han escogido por

asunto cosas que ya no existen, pueden conducir a la aclaración recíproca de sus respectivas obras; pero pretender fundar esa aclaración, transformando en intención premeditada, lo que es casualidad, y sobre todo, con referencia a cada detalle, pretender que el poeta ha tenido a la vista tal o cual estatua o tal o cual cuadro, es hacerle muy poco favor. Y no solamente al poeta, sino también al lector, al cual se sirven los más bellos párrafos, muy claros, es verdad, pero al mismo tiempo sumamente áridos.

Tal es el fin y el defecto de una célebre obra inglesa. Spence ha demostrado en su *Polymetis*[1] una grande erudición clásica y un conocimiento muy sólido de las obras de arte antiguo que han llegado hasta nosotros. Su fin era explicar por medio de estas obras de arte los poemas latinos, y viceversa, descifrar por medio de estos poetas lo que aún no había sido explicado en aquellas obras anti guas. No negaré que ha logrado éxitos sorprendentes, pero a pesar de esto pretendo que su libro se hace insoportable a todo lector de gusto.

Al describir Valerio Flaco el rayo alado que adorna los escudos romanos, “Tú no eres el primero, ¡oh soldado romano! que llevó grabado en el escudo las alas brillantes del dios del rayo”, es muy natural que esta descripción me resulte más inteligible a la vista de semejante escudo representado en un viejo monumento funerario.[2] Puede muy bien ser que los fabricantes de armaduras represen tasen ordinariamente, tanto en los cascos como en los escudos, al dios Marte tal como Addison ha creído verle[3] en una medalla, esto es, manteniéndose en el aire por encima de Rea, y que Juvenal tuviera a la vista tal casco o tal escudo al hacer alusión a la postura de Marte por medio de esa palabra que, hasta Addison, había sido un enigma para todos los comentadores. Hasta me parece que el párrafo de Ovidio en que Céfalo, agotado de fatiga, invoca el soplo refrescante y exclama: “Ven, Aura, ven en mi ayuda y penetra dulcemente en mi seno”, y su Procris toma el nombre de Aura por el de una rival; me parece, repito, que este párrafo lo hallaré más verosímil si por medio de las obras de arte sé después que efectivamente los antiguos han personificado las brisas ligeras y venerado bajo el nombre de *Aura* a una especie de sílfides.[4] Cuando Juvenal compara un holgazán a una estatua de Hermes, admitimos que sería difícil hallar la justeza de esta comparación sin haber visto una de esas

estatuas, que no son más que un mal pilar sosteniendo la cabeza y, todo lo más, el tronco del dios, y que despiertan en nosotros la idea de la inacción, porque están desprovistas de manos y pies.[5] Semejantes comentarios no son de despreciar, aun cuando no siempre sean necesarios y a veces resulten insuficientes. El poeta tenía a la vista la obra de arte, como objeto que existe por sí mismo, y no como objeto imitado, o bien el artista y el poeta habían adoptado un mismo modelo, de donde resultaba que también debían estar acordes en la manera de representarlo.

Pero cuando Tibulo nos pinta a Apolo tal como le ha aparecido en sueños: “El más bello adolescente, ceñida la frente del casto laurel, exhalando perfumes de Siria la cabellera de oro que flota alrededor del cuello esbelto; la blancura resplandeciente y el rojo purpúreo se mezclan en todo su cuerpo, como en la delicada mejilla de la des posada al ser conducida a su amado”, ¿por qué estos rasgos tendrían necesidad de ser copiados de los célebres cuadros de los pintores antiguos? Admitamos que el cuadro de Equión, representando a “la desposada bella de pudor” haya existido en Roma y sido copiado miles de veces: ¿es ello razón suficiente para creer que el pudor de las des posadas haya desaparecido del mundo? ¿Ningún poeta, después de haberla visto el pintor, podía ya verla sino en la obra de arte de este último? Más aún; cuando otro poeta[6] representa a Vulcano fatigado y califica de rojo y encendido su rostro tostado por la hornaza, ¿ha tenido necesidad de la obra de un pintor para saber que el trabajo fatiga y el calor enrojece?[7] O bien cuando Lucrecio describe el cambio de las estaciones y las hace desfilar a nuestra vista, una tras otra, en su orden natural, con todo el cortejo de efectos que producen en el aire y en la tierra, ¿era el poeta tan efímero y no había vivido un año entero siquiera para poder ver por sí mismo todos estos cambios? ¿O es que ha debido descubrirlos teniendo por modelo una de aquellas procesiones en que se paseaba solemnemente a las estatuas de las estaciones?[8] ¿Es solamente por estas estatuas por lo que ha podido llegar a la concepción de aquel artificio poético tan antiguo que consiste en personificar semejantes abstracciones? ¡Y el *pontem indignatus Araxes* de Virgilio! ¿No pierde toda su belleza esta excelente imagen poética de un río que se desborda y rompe el puente que lo atraviesa, si el poeta no la emplea más que para hacer alusión a una obra

de arte en la cual el dios de aquel río estuviese representado como rompiendo realmente un puente?[9] ¿Qué necesidad tenemos de semejantes explicaciones, que hacen desaparecer al poeta de los pasajes más bellos para hacer brillar en su lugar a un artista a expensas suyas?

Yo siento mucho que una obra como el *Polymetis*, que tan útil hubiera podido ser, se haga insoportable por esta insípida manía de no querer atribuir las obras de los antiguos poetas al esfuerzo de su propia imaginación, sino al conocimiento de la ajena; con ello se hace mayor injusticia a los autores clásicos que la que pudieran hacerles los más vulgares comentadores. Y con pena más grande todavía veo que un hombre del talento de Addison haya precedido a Spence en tal camino, con el loable deseo sin duda de elevar las obras de arte antiguo a la altura de medio de interpretación, pero sin saber distinguir los casos en que la imitación del artista por parte del poeta pudiera serle conveniente de aquellos otros en que resultaba in digno.[10]

VIII

SPENCE tiene formada una idea muy singular del parecido que muestran entre sí la poesía y la pintura. Según él, estas dos artes han estado tan estrechamente unidas en la antigüedad, que han marchado siempre de la mano y que jamás el poeta ha perdido de vista al pintor, ni el pintor al poeta. El hecho de que la poesía sea la más amplia de las dos, que se valga de medios que la pintura no podría alcanzar, que pueda tener a menudo razones para preferir a la belleza plástica otras que no lo son, parece no haberle preocupado. Y en cambio a la menor diferencia que nota entre los poetas y los artistas de la Antigüedad, le vemos sumido ya en un atolladero que le conduce a los expedientes más extraños.

La mayor parte de los poetas antiguos atribuyen cuernos a Baco. "Es muy sorprendente, pues —dice Spence—, que casi nunca los veamos en las estatuas de este dios".[1] Y primero halla un motivo y después otro: la ignorancia de los anticuarios, de una parte, y de otra la pequeñez misma de los cuernos, que podrían muy bien ocultarse bajo los racimos y las hojas de que está siempre adornada la cabeza del dios. Y así discurre alrededor de la verdadera razón, sin sospecharla siquiera. Los cuernos de Baco, al contrario de los de los faunos y los sátiros, no eran cuernos naturales sino un adorno de su frente, que podía tomar o dejar a voluntad. "Cuando te presentas sin cuernos tienes el rostro de una joven hermosa", dice Ovidio[2] en la invocación solemne que hace a Baco. Podía, pues, mostrarse sin cuernos, y lo hacía siempre que quería aparecer en toda su belleza virginal. Y sólo bajo esta última forma los artistas querían representarle y debían evitar darle, por consiguiente, todos los atributos que podían producir un mal efecto. De esta naturaleza hubieran sido los cuernos sujetos a la diadema, como puede

verse en una cabeza del gabinete real de Berlín.[3] De esta naturaleza era también la diadema que ocultaba la belleza de su frente; y por eso ocurre con ella lo que ocurre con los cuernos, que raras veces vemos representados en las estatuas del dios, aunque los poetas lo describan a menudo con ella por ser él quien la inventó. Dichos cuernos y dicha diadema proporcionaban a los poetas ingeniosas alusiones a las hazañas y al carácter del dios; pero el artista, por el contrario, hallaba en ellos obstáculos que le impedían descubrir mayores bellezas, y si Baco tenía el sobrenombre de *biformis* (de dos formas), porque podía mostrarse bello y terrible a la vez, era muy natural, según mi modo de ver, que los artistas escogiesen con preferencia aquella de sus dos formas que mejor respondía al fin de su arte.

Minerva y Juno, en los poetas latinos, lanzan a menudo el rayo. "¿Por qué, pues, no se las representa igual en sus estatuas?", pregunta Spence.[4] Y contesta: "Porque era para aquellas dos diosas un privilegio, cuyo origen sólo conocían quizás los iniciados en los misterios de Samotracia, y como entre los antiguos romanos, los artistas eran tenidos por gente de inferior condición, y por consiguiente, admitidos raras veces en aquellos misterios, ellos nada sabían quizás de dicha circunstancia y en modo alguno podían representar lo que ignoraban". Yo podría preguntar a Spence, en primer lugar, si aquellas gentes de baja condición trabajaban según su propia inspiración, o conforme a las instrucciones de la gentes notables, a las cuales era dado conocer perfectamente aquellos misterios; en segundo lugar, si también entre los griegos los artistas eran tenidos por gente de inferior condición; en tercer lugar, si los artistas romanos no eran, en su gran parte, de nacionalidad griega, y así sucesivamente.

Estacio y Valerio Flaco nos describen una Venus irritada y nos hacen de ella un retrato tan espantoso, que antes la tomaríamos por una furia que por la diosa del amor. En vano Spence se empeña en buscar en las obras de arte antiguo una Venus parecida. ¿Y qué conclusión saca de ello?: ¿Que el poeta es más libre que el escultor y el pintor? Así parece debiera ser, pero como según ya hemos dicho, ha admitido de buenas a primeras que nada es bueno en una descripción poética si no puede trasladarse de modo conveniente a un cuadro o a una estatua, de ahí concluye que los poetas han incurrido en un error.[5] Estacio y Valerio Flaco son de una época en que la poesía latina

estaba ya en decadencia. Así, deben mostrar en esta circunstancia su mal gusto y su talento corrompido. En los poetas de época más floreciente no se hallarán semejantes faltas contra la expresión pictórica.[6]

Precisa discernir muy poco para hacer semejantes afirmaciones. No pretendo aquí tomar la defensa de Estacio ni de Valerio Flaco, sino solamente hacer una observación general. Los dioses y los seres inmateriales que representa el artista no son absolutamente los mismos que describe el poeta. En el artista son abstracciones personificadas, que deben conservar siempre los mismos rasgos característicos, si se quiere que sean fáciles de reconocer. En el poeta, por el contrario, son seres reales y activos que, además de su carácter general, tienen otras cualidades y otros sentimientos, que el concurso de las circunstancias puede hacer predominar. Para el escultor, Venus no es más que el amor; debe, pues, darle toda la modesta y púdica belleza, todos los graciosos atractivos que nos encantan en los objetos amados, y que por esta razón con funde todo el mundo en la idea abstracta del amor. Por poco que se separe de este ideal, desconocemos ya su imagen. La belleza a la cual se aliase más majestad que pudor, no representaría ya una Venus, sino una Juno. Los encantos que fuesen más bien imperiosos y viriles que graciosos, producirían una Minerva en lugar de una Venus. En fin, una Venus irritada, una Venus animada por la venganza y furor, es para el escultor un verdadero contrasentido, pues el amor, en tanto que es amor, no se irrita ni se venga nunca. Por el contrario, en el poeta, si bien Venus es también el amor, es además la diosa del amor que, independiente mente de este carácter, tiene su individualidad propia debiendo ser, por consiguiente, tan capaz de amar como de odiar. ¿Qué tiene, pues, de extraño verla en él inflamada de cólera y de rabia, sobre todo si es el amor ofendido lo que excita en ella tales pasiones?

Sin embargo, es verdad que en las obras de conjunto también el artista puede, como el poeta, representar a Venus o cualquier otra divinidad, no solamente en su carácter general, sino también como un ser real y activo. Pero entonces precisa al menos que sus actos no estén en contradicción con su carácter, ya que no fluyen inmediatamente de él. Venus entrega a su hijo las armas divinas: he aquí una acción que puede representar el artista al igual que el poeta. Nada le impide aquí dar a Venus toda la gracia y toda la

belleza propias de la diosa; antes bien, estos rasgos la harán tanto más fácil de reconocer en su obra. Pero cuando Venus quiere vengarse de los habitantes de Lemnos, que la han despreciado; cuando bajo forma gigantesca y feroz, con las mejillas lívidas y los cabellos en desorden, coge una antorcha, cubre su espalda de un manto negro y desciende como la tempestad en una nube sombría, no es ésta una situación que pueda convenir al artista, porque en ella no hay nada que le permita dar a conocer a Venus. Esta situación sólo sirve al poeta, porque éste tiene el privilegio de ligarla a otro momento en que la diosa es ella misma, y de ligarla de modo tan íntimo y con tanta exactitud que, aun viendo la furia, nadie pierde de vista la Venus. Esto es precisamente lo que hace Valerio Flaco: "La diosa no se glorifica ya de parecer bienhechora; ya no tiene la cabellera anudada con el oro pulido; ya no deja flotar alrededor de su talle los pliegues de su man to de azur. Feroz y colosal, con las mejillas cubiertas de manchas lívidas, parece una diosa de la Estigia, con su antorcha ardiente y su manto negro".[7] Estacio hace exactamente lo mismo: "La diosa —dice—, abandonando la antigua Pafos y sus cien altares, no tenía ya el rostro ni la cabellera de antes; se había despojado la cintura conyugal y arrojado lejos las aves de Idalia. Se decía que en medio de las sombras de la noche, se había visto a la diosa, con aquel fuego no acostumbrado y aquellos rasgos tan terribles, recorrer en su vuelo las cámaras nupciales, acompañada de las furias, y que lo había infestado todo de serpientes horribles y sembrado todo de espanto y terror".[8]

Puede decirse también que sólo el poeta posee el arte de pintar con rasgos negativos y que es el único capaz de fundir en una sola, dos imágenes distintas, gracias a la mezcla de rasgos positivos y negativos. Ya no es la dulce Venus; sus cabellos no están sujetos con el anillo de oro; su vestido de azur no flota alrededor de su talle; ahora se presenta armada de otras llamas más terribles y de otras flechas más acudas, y va acompañada de las furias, a las cuales se parece. Pues porque el artista esté privado de este procedimiento, ¿debe también abstenerse de él el poeta? Si la pintura quiere ser hermana de la poesía, que no sea al menos una hermana celosa, y que la más joven no prive a la mayor de los adornos que ella no podría llevar.

IX

SI SE QUIERE comparar entre sí al pintor y al poeta, en casos particulares, precisa examinar bien ante todo si los dos han obrado con entera libertad; si libres de todo obstáculo exterior han podido proponerse como único fin el supremo efecto de su arte.

Uno de estos obstáculos de que hablo, ha sido impuesto a menudo al artista por la religión. Su obra, destinada al culto y a la adoración, no podía siempre ser tan perfecta como si al ejecutarla hubiera atendido sólo al placer del espectador. La superstición sobrecargaba a los dioses de emblemas y no ocurría siempre, ni en todas partes, que los más bellos dioses fueran adorados como tales.

Baco estaba representado con cuernos en su templo de Lemnos, en el cual la piadosa Hipsipila salvó a su padre bajo la apariencia de aquel dios,[1] y así es como estaba representado sin duda alguna en todos sus templos, pues los cuernos eran uno de sus símbolos característicos. Sólo el artista libre, que no hacía su Baco para un templo, de jaba de lado aquel símbolo, y si entre las estatuas que de él todavía nos quedan, no encontramos ninguna que tenga cuernos,[2] ello prueba quizá que no poseemos ninguna de las que habían sido consagradas y bajo cuya imagen era realmente adorado el dios. Por otra parte, es muy probable que, en los primeros siglos del cristianismo, el odio de los piadosos destructores se haya ensañado principalmente contra aquellas últimas y no haya perdonado obra maestra alguna que fuese mancillada por alguna adoración.

Pero como entre las ruinas antiguas se han encontrado fragmentos de una y otra clase, según mi modo de ver no debería darse el nombre de obras de arte sino a aquellas en que el artista ha podido libremente mostrarse

como tal, esto es, a aquellas en que la belleza ha sido su primero y último fin. Toda otra obra, en la cual se descubran rasgos demasiado visibles de supersticiones religiosas, no merece el nombre de obra artística, porque en ella el arte no ha trabajado con entera libertad, sino como un mero auxiliar de la religión, y ésta, al imponerle representaciones sensibles, más bien soñaba en la significación de los símbolos que en la belleza de la obra. Y no se entienda con esto que pretenda yo negar que la religión haya hecho consistir a menudo el significado de estos símbolos en la belleza y que, por condescendencia por el arte y por el gusto más delicado del siglo, no haya renunciado a los símbolos en tanto que esto ha sido preciso para que la belleza pareciese dominar.

Si no se establece esta diferencia, el erudito y el anticuario estarán siempre en desacuerdo, porque nunca llegarán a entenderse. Si el erudito, conforme a sus ideas sobre el fin del arte, sostiene que el artista antiguo no ha hecho tal o cual obra libremente, es decir, como artista, el segundo tomará en sentido más amplio esta aserción, entendiendo que lo que se ha querido decir con ello es que ni la religión ni otro motivo alguno, tomado fuera del dominio del arte, ha podido inducir al artista, como simple obrero, a ejecutar su obra. Y así, pues, creerá poder refutar al erudito por medio de la primera estatua que le venga a mano, y que el erudito, sin el menor escrúpulo, pero con grande asombro de las gentes sabias, condenará a volver a las ruinas en que haya sido hallada.[3]

Pero, por otra parte, puede igualmente exagerarse ¡a influencia de la religión en el arte. Spence nos da de ello un ejemplo muy elocuente. Ha hallado en Ovidio que Ves ta, en su templo, no era adorada bajo una imagen personal, y esto le ha bastado para sacar la conclusión general de que todo cuanto ha sido considerado hasta el presente como tal, no representa la diosa Vesta, sino una simple vestal.[4] ¡Conclusión singular! ¿Bastaba esa razón para que el artista perdiese el derecho de representar un ser al cual los poetas dan una personalidad tan definida, y del cual cuentan tantas cosas, entre otras, que era hija de Saturno y Cibeles y que estuvo en peligro de ser maltratada por Príapo? ¿Bastaba —pregunto yo— con que esa diosa fuera adorada en un solo templo bajo el emblema del fuego para que, sin más motivo, perdiese el artista el legítimo derecho de representarla a su antojo?

Y Spence comete además la falta de hacer extensivo a todos los templos de Vesta y a su culto en general lo que Ovidio sólo dice de uno de ellos, esto es, del templo que ella tenía en Roma.[5] El culto que allí se le rendía no era en modo alguno el mismo en todas partes, ni siquiera lo era en la misma Italia, antes de que Numa hubiese ordenado su construcción. Numa prohibió representar las divinidades bajo forma humana o animal y sin duda alguna la mejora que introdujo en el culto de Vesta fue precisamente la proscripción de toda representación personal. El mismo Ovidio nos enseña que, antes de Numa, han existido en el templo de Vesta estatuas de la diosa que se cubrieron avergonzadas el rostro con sus manos virginales cuando la sacerdotisa Silvia fue madre.[6] Pe ro en los templos que tenía la diosa fuera de la ciudad, en las provincias romanas, su culto no fue conforme en todo con las prescripciones de Numa, lo cual parece probado por diversas inscripciones antiguas en que se hace mención de *un pontífice de Vesta*.[7] En Corinto también existía un templo de Vesta sin especie alguna de estatua, con un simple altar en el cual se ofrecían sacrificios a la diosa.[8] Pero ¿debemos deducir de ello que los griegos no tuvieron estatuas de Vesta? Había una en Atenas, en el Pritaneo, al lado de la estatua de la Paz.[9] Los habitantes de Jasea se jactaban de poseer una, expuesta al aire libre, a la cual jamás tocaban la lluvia ni la nieve.[10] Plinio cita una sentada, debida a la mano de Escopas, que se adoraba por aquella época en Roma, en los jardines de Servilio.[11] Pero admitamos que nos sea difícil hoy distinguir una simple vestal de Vesta misma: ¿probará esto que los antiguos tampoco podían distinguirla, o más aún, que no querían distinguir la? Ciertos emblemas distinguen de modo inequívoco una de otra. El cetro, la antorcha, el paladio, no son propios sino de la mano de la diosa. El tambor *(tympanon)* que le atribuye Codinus,[12] quizás sólo le convenga en calidad de diosa de la tierra, o quizás también Codinus no sabía a punto fijo lo que decía haber visto.

X

A SPENCE le sorprende aún algo más, y ello, como veremos, demuestra claramente cuán poco ha reflexionado sobre los límites de la poesía y la pintura.

“Sobre todo por lo que se refiere a las musas —dice—, es muy extraño que los poetas se muestren tan avaros de descripciones, mucho más de lo que fuera de esperar tratándose de diosas a las cuales tanto deben”.[1]

¿No es esto extrañarse de que el poeta, al hablar de las musas, no lo haga en el mudo lenguaje del pintor? Urania es para los poetas la musa de la astronomía; por su nombre y por sus actos, conocemos sus funciones. El artista, para darla a conocer, se ve obligado a representarla con una varita en la mano y señalando con ella una esfera, y dicha varita, dicha esfera y dicha actitud son para él el alfabeto por medio del cual nos traza el nombre de Urania. Pero cuando el poeta quiere decir: “Urania había previsto sil propia muerte, por la revelación de los astros”,[2] ¿por qué debiera añadir, atendiendo a las exigencias de la pintura: “Urania, con la varita en la mano y la esfera celeste delante de ella…”? ¿No sería esto como si un hombre, que tuviera la facultad y el derecho de hablar, se valiese al mismo tiempo de los signos que los mudos del serrallo del Gran Turco han inventado a falta de voz?

La misma extrañeza muestra Spence, a propósito de los seres mortales, es decir, de esas divinidades que, según los antiguos, presidían las virtudes y la conducta de la vida hu mana.[3] “Es digno de observar —dice— que los poetas latinos, con respecto a los mejores de esos seres morales, nos den muchas menos indicaciones de las que cabría esperar. A este respecto, los artistas son mucho más ricos, y quien quiera formarse una idea del aspecto

externo de esos seres, no tiene más que recurrir a las medallas de los emperadores romanos.[4] Cierto que los poetas hablan a menudo de tales seres como si fueran personas reales, pero en general nos hablan muy poco de sus atributos, de su vestido y del resto de su apariencia externa”.

El poeta puede caracterizar, en forma bastante definida, las abstracciones que personifica, mediante los nombres y las acciones que les atribuye.

Estos medios faltan al artista. El cual precisa, pues, dar a sus abstracciones emblemas que las distingan. Y como estos emblemas son una cosa y significan otra, hacen de dichos seres figuras alegóricas.

Una mujer con un freno en la mano, otra apoyada en una columna, son, en el concepto artístico, seres alegóricos. Pero en el poético, la Moderación y la Firmeza no son se res alegóricos, sino simples abstracciones personificadas.

Los emblemas de estos seres, en el artista, han sido in ventados por la necesidad, único medio de hacer comprender el significado de tal o cual figura. Pero ¿por qué el poeta, sin que nada le obligue a ello ha de dejarse llevar por las necesidades que obligan al artista?

Lo que tanto extraña a Spence, debe prescribirse a los poetas como regla: Que se abstengan de enriquecer sus obras prescindiendo de lo que la pintura emplea sólo por necesidad; que no consideren, en modo alguno, como perfecciones envidiables, los recursos de que se ha valido el arte para aproximarse a la poesía. Cuando el artista adorna de emblemas una imagen, no hace sino elevar esta simple imagen a la dignidad de un ser superior. Pero si el poeta emplea esos adornos pintorescos, hace de un ser superior un muñeco.

Esta regla ha sido siempre tan observada y respetada por los antiguos como violada es hoy por los poetas modernos. Todos sus seres imaginarios llevan máscaras, y cuanto más entendidos son en máscaras, tanto menos lo son en lo que informa Ja necesidad principal de su arte, esto es, en hacer obrar sus personajes caracterizándolos por sus acciones.

Sin embargo, entre los atributos de que se valen los artistas para distinguir sus seres abstractos, hay una clase más susceptible y digna de ser empleada por el poeta. Me refiero a los atributos que, por decirlo así, nada

tienen de alegórico, sino que deben considerarse como los instrumentos de que se valen o podrían valerse esos seres abstractos a quienes se atribuyen, si acaso debieran obrar como si fuesen personajes reales. El freno en la mano de la Moderación, la columna en que se apoya la Firmeza, son absolutamente alegóricos, y por consiguiente, en nada sirven al poeta. La balanza, en manos de la Justicia, es ya menos alegórica, porque el empleo equitativo de la balanza es real mente una de las funciones de la Justicia. Pero la lira o la flauta en maros de una musa, la lanza en las de Marte, el martillo y las tenazas en las de Vulcano, en modo alguno son emblemas, sino instrumentos sin los cuales dichos seres no podrían ejecutar las acciones que les atribuimos. Y de esta última especie son los atributos de que se valen a veces los antiguos poetas en sus descripciones, y que por esa razón los denominaría yo atributos poéticos, para distinguirlos de los alegóricos, pues los primeros designan la cosa misma y los segundos sólo un objeto simplemente análogo.[5]

XI

EL CONDE de Caylus también parece pretender que el poeta debe adornar de atributos alegóricos los seres imaginarios.[1] Pero el conde era más competente en pintura que en poesía.

En la obra en que expresa tal pretensión, he hallado ocasión de apuntar algunas observaciones importantes, cuyos puntos principales no quiero pasar por alto sin examinarlos con atención.

La idea del conde es que el artista debe familiarizarse particularmente con el poeta que sea a la vez mejor pintor: con Homero, por ejemplo. Y le indica cuán rica materia, no explotada todavía, ofrece la historia tratada por el autor griego para las más excelentes descripciones, y cómo su ejecución le resultará tanto más acertada cuanto más fielmente se atenga a los menores detalles indicados por él.

En esta proposición se hallan así confundidos los dos géneros de imitación que liemos separado más arriba. El pintor no sólo debe imitar al poeta en el tema, sino también en el procedimiento; debe servirse de él, no solamente como narrador, sino también como poeta.

Pero si esta segura especie de imitación degrada al poeta, ¿por qué no ha de degradar también al artista? Si antes de Homero hubiese existido una serie de cuadros análogos a los que el conde de Caylus propone copiar de él y supiéramos nosotros que el poeta hubiese compuesto su obra imitando dichos cuadros, ¿no perdería en nuestro concepto casi todo su valor? ¿Cómo es entonces que con el artista no sucede lo mismo aunque se limite a expresar, por medio de formas y colores, las palabras del poeta?

La razón parece evidente. En el artista, la ejecución parece más difícil que la invención, mientras que en el poeta sucede lo contrario: la ejecución

nos parece muy fácil al lado de la invención. Si Virgilio hubiese tomado del Laocoonte la idea de reunir en un solo y mismo grupo al padre y sus dos hijos, entonces el mérito que nos parece más grande y más difícil en su obra desaparecería para no quedar más que el menor y más fácil. Pues es infinitamente más difícil crear primero un hecho en la imaginación que traducirlo luego en palabras. Si, por el contrario, fuese el artista el que hubiese copiado del poeta aquella idea, todavía gozaría en nosotros de grande estima, aunque perdiese el mérito de la invención, pues la expresión en mármol es mucho más difícil que en palabras, y cuando comparamos entre sí la invención y la expresión, estamos tanto más dispuestos a ser indulgentes con el artista respecto de la una cuanto más pensamos haber recibido en cambio respecto de la otra.

Hay casos todavía en que es para el artista mayor mérito haber imitado la Naturaleza indirectamente, valiéndose de la imitación del poeta, que sin esa mediación. El pintor que representa un bello paisaje según la descripción de un Thompson hace más que el que copia de la Naturaleza, pues éste tiene el modelo a la vista y aquél debe forzar la imaginación hasta el extremo de creer que la tiene delante. El uno crea belleza traduciendo impresiones vivas y sensibles, y el otro, traduciendo las imágenes inciertas y débiles que le ofrecen unos signos arbitrarios.

La fácil indulgencia con que dispensamos al artista del mérito de la invención ha engendrado en él, por natural reacción, un cierto desdén por esa clase de mérito. Pues al ver que la invención no podía ser jamás su lado brillante y que su éxito dependía de la ejecución, le ha sido indiferente que aquélla fuese vieja o nueva, que haya sido empleada una sola o varias veces, que pertenezca a tal o cual autor. Y se ha encerrado en el limitado círculo de un corto número de asuntos, tan familiares para él como para el público, haciendo consistir toda su invención en simples cambios hechos en asuntos conocidos, en una nueva manera de combinar circunstancias ya definidas. Tal es, en realidad, el sentido que los tratados de pintura dan a la invención. Pues aunque en ellos se distinga la invención pictórica de la invención poética, no por eso puede decirse que la invención poética (en pintura) consista en el hecho de hallar el asunto, sino exclusivamente en el orden y la expresión.[2] Estas dos cosas son también invención, pero sólo

invención de las partes aisladas y de su disposición recíproca; invención del orden inferior que Horacio aconsejaba a su poeta trágico: “Mejor haréis en copiar algún episodio de la *Ilíada* que en ser el primero en poner en escena un asunto desconocido y sin tradición”.[3] Aconsejaba, digo, no prescribía; la aconsejaba como más fácil, más cómoda y ventajosa, pero no la prescribía como la mejor y más noble.

El hecho es que es gran ventaja para el poeta tratar una historia y caracteres conocidos. Puede omitir cien de talles fríos e insignificantes, que sin ello serían indispensables a la inteligencia del conjunto, y cuanto más pronto se haga entender del público, tanto más pronto también sabrá interesarle. Para el pintor representa igual ventaja tratar un asunto conocido, pues entonces podemos abarcar, al primer golpe de vista, el fin y el sentido de su composición y al ver hablar sus personajes, nos parecerá, al mismo tiempo, oír lo que dicen. El efecto principal depende del primer golpe de vista, y cuando este golpe de vista nos obliga a reflexionar y adivinar con pena y trabajo, sen timos enfriar en nosotros el deseo de ser conmovidos, y para vengarnos de tan incomprensible autor nos obstinamos contra la expresión de su obra, y ¡pobre de él entonces si ha sacrificado la verdad a la expresión!, pues ya nada hallamos cuyo encanto cautive nuestra atención; lo que vemos nos disgusta, y cuantas ideas pueda hacer nacer ja contemplación de su obra nos escapan.

Aproximadamente ahora las dos observaciones: primera, que la invención y la novedad del asunto no son, ni mucho menos, la cosa principal que exigimos al pintor, y segunda, que todo asunto conocido facilita y favorece el efecto que debe producir su arte. Y esto sentado, creo no deberá explicarse, tal como hace el conde de Caylus, el he cho de que el artista se decida tan raras veces a tratar asuntos nuevos, atribuyéndolo a su ignorancia, o a las dificultades de la parte mecánica de su arte, las cuales reclamarían demasiado tiempo y atención, sino que se hallará la causa más profunda de ello precisamente en aquellas dos observaciones; y quizá también lo que a primera vista parece ser una restricción impuesta al arte y al placer, esta remos dispuestos entonces a alabarlo como una moderación muy prudente y provechosa para nosotros. Y no creo que la experiencia pruebe lo contrario. Los pintores podrán agradecer al conde su buena

voluntad, pero es poco probable que utilicen su consejo de una manera tan general como él imagina. Y aunque así sucediera, sería preciso que de aquí a cien años, un nuevo Caylus recordara los antiguos asuntos y encauzara de nuevo al artista en ese campo en que tantos otros, antes que él, han recogido inmortales laureles. ¿O se pretenderá que el público sea tan instruido como el erudito que ha aprendido su ciencia en los libros y que le sean familiares todas las escenas de la historia y de la leyenda utilizables para un bello cuadro? Concedo que los artistas hubieran hecho mejor si desde la época de Rafael se hubiesen servido de Homero en lugar de Ovidio. Pero toda vez que no ha podido ser así, dejemos al público en su rutina y permitamos que su placer sea lo que debe ser sin hacérselo pagar más de lo que vale.

Protógenes había hecho el retrato de la madre de Aristóteles. Ignoro cuánto el filósofo pagó por él; pero ya fuese en concepto de pago, ya aparte de él, lo cierto es que dio al pintor un consejo que valía más que todo el dinero, pues me resisto a creer que su consejo fuese una simple adulación. Fue más bien la consideración de la necesidad que tiene el arte de ser inteligible a todo el mundo la razón de que le aconsejara pintar las acciones de Alejandro, aquellos grandes hechos que en aquel entonces tenían ocupado al mundo entero, y que el filósofo debía prever que la posteridad no olvidaría jamás. Cuanto a Protógenes, no tuvo el buen acierto de seguir este consejo; *"impetus animi* —dice Plinio—;[4] *et quaedam artis libido"*, la impetuosidad de su alma y cierto capricho de artista, una especie de apetito desordenado por lo extraño y desconocido, le impulsaron a preferir asuntos muy diferentes. Prefirió pintar la historia de un Yaliso,[5] de un Cidipo o de otros personajes análogos, cuyos asuntos se hace imposible adivinar hoy.

XII

HOMERO ha tratado dos especies diferentes de personajes y de acciones: visibles e invisibles. Esta diferencia no podría adoptarla la pintura, porque en ella todo ha de ser visible, y visible de igual manera.

Si el conde, de Caylus hace, pues, suceder, en orden no interrumpido, los cuadros de las acciones visibles a los de las acciones invisibles; si en los cuadros de acciones complejas, en los cuales toman parte seres visibles e invisibles a la vez, no indica ni sabría indicar cómo debe hacerse para representar aquellos seres invisibles que solamente los espectadores del cuadro deberían ver, de manera que fuesen invisibles para los demás personajes del cuadro, o que éstos al menos pudieran afectar no ver; si esto es así, toda su serie de cuadros, incluso la mayor parte de los cuadros particulares, será forzosamente confusa, incomprensible y contradictoria en extremo.

Pero en resumidas cuentas este defecto podría subsanarse recurriendo al libro. Solamente que lo peor sería que, al suprimir en la pintura la distinción entre los seres visibles e invisibles, se perderían al mismo tiempo todos los rasgos característicos que marcan la superioridad de éstos sobre aquéllos.

Por ejemplo, cuando los dioses, divididos con respecto a la suerte que debe caber a los troyanos, acaban por llegar a las manos, este combate es por entero invisible en el poeta,[1] circunstancia que permite a la imaginación engrandecer la escena, dejándola en libertad de representarse las personas de los dioses y sus acciones tan grandes como se le antoje y tan elevadas por encima del común de los mortales como sea posible. Pero la pintura se ve obligada a representar una escena visible, cuyas diversas partes, todas necesarias, dan la medida de los personajes que actúan en ella;

medida que la vista aplica en seguida y cuya desproporción con los seres superiores hace que éstos, tan grandes en el poeta, pasen a ser monstruosos en la tela del pintor.

Minerva, contra la cual intenta Marte el primer ataque en aquel combate, retrocede y recoge del suelo, con mano poderosa, una enorme piedra, ennegrecida por el tiempo, y que en época remota la fuerza de mil brazos arrastrara hasta allí para hacerla servir de mojón. “La diosa, retrocediendo, coge con vigorosa mano una piedra que yacía en la llanura, negra, tosca y enorme, que los hombres de otra época habían transportado para indicar el límite de un campo”.

Para apreciar en su justo valor las dimensiones de esta piedra, recuérdese que Homero da a sus héroes una fuerza doble de la que tenían los hombres más fuertes de su tiempo, y que estos héroes todavía eran muy inferiores en fuerza a los hombres que Néstor había conocido en su juventud. Ahora bien, pregunto yo; si Minerva lanza contra Marte una piedra erigida en mojón, no por un hombre solo, sino por varios, y del tiempo además de la juventud de Néstor, ¿cuál deberá ser la talla de la diosa? Si su talla debe estar en proporción con las dimensiones de la piedra, el hecho deja de ser maravilloso. Un hombre tres veces más grande que otro, es natural que también pueda lanzar una piedra tres veces mayor. Pero si la talla de la diosa no debe estar en relación con las dimensiones de la piedra, resulta de ello para la pintura una inverosimilitud intuitiva, cuya impresión ridícula no salvará en modo alguno la fría reflexión de que una diosa debe estar dotada de fuerzas sobrehumanas, pues la percepción exige que a mayor efecto correspondan también mayores medios de acción.

Y Marte, arrojado al suelo por la enorme piedra, “cubrió siete arpentas”. Es imposible que el pintor pueda dar al dios esta talla extraordinaria. Y si no lo representa así, ya no es Marte, el dios Marte de Homero, el que yace en el suelo, sino un simple guerrero.[2]

Longino dice que Homero le parece haber pretendido a veces elevar a sus hombres a la altura de los dioses y rebajar sus dioses al nivel de los hombres. La pintura ejecuta esta especie de degradación. La talla, la fuerza, la agilidad que Homero reserva siempre a sus dioses en una medida más grande y maravillosa que la que atribuye a sus héroes más eminentes,[3]

deben quedar reducidas, en la pintura, a la proporción ordinaria de la humanidad, y Júpiter y Agamenón, Apolo y Aquiles, Ayax y Marte, se transforman en seres idénticos, imposibles de distinguir por otros signos exteriores que no sean los de pura convención.

El medio que emplea la pintura para hacernos comprender que tal o cual parte, en sus cuadros, debe ser considerada como invisible, consiste en el empleo de una ligera nube que la cubra del lado de los demás personajes de la escena. Esta nube parece haber sido copiada del propio Homero, pues cuando en lo más recio del combate uno de sus principales héroes corre algún peligro del cual sólo puede salvarle la potencia divina, el poeta le hace ocultar por su divinidad protectora en una densa nube o en las sombras de la noche, lo cual le permite sustraerse a la batalla; así es cómo París es salvado por Venus,[4] Ideo por Neptuno,[5] Héctor por Apolo.[6] Y cuando Caylus propone al artista la ejecución de una escena semejante, nunca cree haber recomendado con bastante insistencia la importancia de esa nube. Pero ¿quién no ve que en el poeta el hecho de encubrir un héroe en las nubes o en las sombras de la noche no es sino una especial manera poética de hablar que no significa sino *volver invisible*? Por eso me ha parecido siempre muy extraño ver realizar esta expresión poética y hallar empleada en la pintura una verdadera nube detrás de ¡a cual se oculta el héroe a las miradas de su enemigo como detrás de una mampara. De ningún modo era ésta la idea del poeta. Eso se llama salirse de los límites de la pintura, pues dicha nube es en el cuadro un verdadero jeroglífico, un signo puramente simbólico, que en lugar de poner a salvo al héroe haciéndole invisible, no tiene otro objeto que llamar la atención de los espectadores diciéndoles: “Debéis representároslo como si fuese invisible”. Dicha nube en el cuadro no tiene más valor que aquellas indicaciones que, en los antiguos cuadros góticos, se escribían como saliendo de la boca de los personajes.

Es cierto que al sustraer Apolo a Héctor del furor de Aquiles, Homero nos presenta a este último hiriendo en vano por tres veces la nube oscura: τρις δ’ ἠέρα τύψε βανεῖαν.[7] Pero en el lenguaje del poeta esto no significa otra cosa sino que Aquiles estaba tan furioso, que aún golpea tres veces con la lanza antes de darse cuenta de que su enemigo ha desaparecido. Aquiles no veía ninguna nube, y todo el artificio que empleaban los dioses para

volver invisible a un personaje consistía en la rapidez de la sustracción y no en la interposición de nube alguna. Solamente que para indicar que la sustracción ha sido tan rápida que ninguna mirada humana ha podido seguir al cuerpo desaparecido, el poeta le oculta primero en una nube, no para que en lugar del cuerpo se vea esta nube, sino para que así podamos figurarnos como invisible lo que está oculto detrás de ella. A veces también emplea Homero la estratagema inversa, y en lugar de hacer que el objeto se torne invisible, ciega al sujeto. Así, Neptuno oscurece la vista de Aquiles al salvar a Eneas de su mano terrible, y le transporta en un abrir y cerrar de ojos de en medio de la pelea a las últimas filas del combate.[8] Pero en realidad ni aquí los ojos de Aquiles son cegados ni allá los héroes desaparecidos eran envueltos en la nube; el poeta no añade una y otra circunstancia sino para hacer más sensible de este modo la extrema rapidez de la sustracción que nosotros llamamos desaparición.

Pero los pintores se han apropiado la nube homérica, no sólo para emplearla en el mismo caso que Homero, esto es, siempre que se trata de volver invisible, o de hacer desaparecer a alguien, sino cada vez que el espectador debe percibir en el cuadro algo que no debe ser vis to por la totalidad o por una parte de los personajes del mismo. Minerva sólo era visible para Aquiles cuando la diosa fue a impedirle que atacara a Agamenón. “Para representar este detalle —dice Caylus— me parece que el mejor medio es ocultar a la diosa detrás de una nube, del lado del resto de la asamblea”: expediente absolutamente contrario al espíritu del poeta. Ser invisible es el estado natural de los dioses de Homero, y no hay necesidad de cegar a los hombres ni de interceptar la luz para impedir que ellos sean vistos;[9] al contrario, lo que procede es iluminar, exaltar la vista de los mortales para que ellos puedan tornarse visibles. Así, no solamente la nube es en los pintores un artificio de mera convención, en modo alguno natural, sino que además tampoco tiene ese signo arbitrario el sentido netamente definido que debiera, dada su calidad de tal, ya que tanto lo emplean para hacer invisible lo que era antes visible, como para tornar visible lo que antes era invisible.

XIII

SI LAS OBRAS de Homero se hubiesen perdido por completo y no nos quedase de la *Ilíada* y la *Odisea* más que una serie de cuadros, a guisa de los que Caylus propone copiar de ellas, ¿es posible que tales cuadros, aunque fueran ejecutados por el más hábil pintor, nos dieran, no ya del poeta entero, sino de su talento plástico, la misma idea que tenemos hoy?

Hagamos la prueba con el primer asunto que nos venga a mano; por ejemplo, el cuadro de la peste.[1] ¿Qué es lo que vemos en la tela del artista? Cadáveres, moribundos, hogueras que arden, el dios irritado sentado en una nube y lanzando flechas. Lo que hace la mayor riqueza de este cuadro no es sino pobreza en el poeta. Pues si debiéramos restablecer a Homero conforme a dicho cuadro, ¿qué le haríamos decir? “Apolo se irritó y lanzó sus flechas sobre el ejército de los griegos, muchos de los cuales murieron, siendo quemados sus cadáveres”. Veamos ahora a Home ro mismo:

“Descendió de las alturas del Olimpo, el corazón irritado, el arco sobre la espalda y lleno el carcaj. Las flechas resuenan en la espalda del dios furioso a cada paso que da. Se sienta lejos de la flota y dispara una flecha; su arco de plata deja oír un ruido terrible. Primero alcanza a los mulos y los perros veloces; después lanza otra flecha mortal que hiere a los griegos mismos, y las piras arden sin cesar llenas de cadáveres”.

Cuanto la vida supera a la imagen, tanto el poeta su pera al pintor. Apolo, irritado, con el arco y el carcaj, desciende las crestas del Olimpo. No solamente le vemos, sino que también le oímos descender. Cada paso del dios irritado hace resonar sus flechas en su espalda. Avanza, parecido a la noche, se sienta frente a la flota, y su arco de plata, resonando con ruido terrible, lanza su primera flecha a los mulos y los perros. En seguida, con

sus flechas envenenadas, ataca a los hombres mismos, y en todas par tes las piras llenas de cadáveres arden sin interrupción. Es imposible traducir a otra lengua la pintura musical producida por las palabras del poeta. Y es igualmente imposible adivinarla según la pintura material, y no obstante, es ésta la menor ventaja que sobre la pintura material tiene la pintura del poeta. La principal es que el poeta nos hace pasar por toda una galería de cuadros, hasta llevar nos al episodio del cual es copiado el cuadro material.

Pero quizás la peste no sea asunto favorable a la pin tura. Tomemos otro de más encanto para la vista: los dioses celebrando consejo y bebiendo.[2] Un palacio de oro, abierto; aquí y allá varios grupos de los más bellos y dignos personajes, con la copa en la mano, servidos por Hebe, la juventud eterna. ¡Qué arquitectura! ¡Qué masas de luz y de sombra! ¡Qué contrastes! ¡Qué variedad de expresión! ¿Por dónde empezar y por dónde acabar? Si el pintor me encanta hasta tal punto, ¡cuánto más me en cantará el poeta! Veamos: abro su poema y ¡oh decepción! sólo cuatro versos que podrían servir de leyenda a un cuadro, que contienen material suficiente para un cuadro, pero que por sí solos no constituyen cuadro alguno.

“Los dioses, reunidos al lado de Júpiter, y en asientos de oro, deliberaban. En medio, Hebe vertía el néctar, y ellos bebían en áureas copas, contemplando la ciudad de Troya”. Un Apolonio o cualquier poeta de segundo orden, lo hubiera hecho mejor, y aquí Homero queda tan por debajo del pintor, como el pintor había quedado antes por debajo de Homero.

Añádase que en todo el libro IV de la *Ilíada*, Caylus no halla asunto alguno digno de copiar, excepción hecha del descrito precisamente en dichos cuatro versos. “Si este libro IV —dice— se distingue por la variedad de las exhortaciones al combate, por la abundancia de los más brillantes y opuestos caracteres y por el arte que el poeta despliega para mostrarnos toda la multitud que va a poner en movimiento, no es menos cierto que es del todo inútil desde el punto de vista de la pintura”. Hubiera podido añadir; “Por rico que sea, de otro lado, en lo que llamamos cuadros poéticos”. Pues con toda certeza, los hay en el libro IV, tan numerosos y tan perfectos como en cual quier otro. Y si no, ¿dónde un cuadro más acabado, más capaz de ilusionar, que aquel en que Pándaro, a instigación de Minerva, rompe la

tregua disparando la flecha contra Menelao?, ¿o bien la marcha del ejército griego?, ¿o el ataque simultáneo de los griegos y los troyanos?, ¿o la hazaña de Ulises, vengando la muerte de su querido Leuco?

Pues ¿qué opinar del hecho de que la mayor parte de los más bellos cuadros de Homero no sirven como temas de pintura; de que el artista puede sacar sus motivos de los pasajes en que el poeta no ofrece ninguno; de que todos los que hallamos en él, y de los cuales puede valerse el artista, no serían más que pobres cuadros si no hiciesen ver otras cosas que las que muestra el artista? ¿Qué opinar de todo esto sino que la cuestión establecida más arriba debe ser contestada negativamente, y que los cuadros materiales a que pueden dar lugar los poemas de Homero, sea cual fuere su número, sea cual fuere su perfección, nada nos permiten concluir con respecto al talento pictórico del poeta?

XIV

SI RESULTA, pues, que un poema, sin ser descriptivo puede ofrecer muchos asuntos a la pintura, y por el contrario, no ofrecerle ningún tema otro que lo sea en gran medida, cae por su propia base la idea del conde de Caylus de pretender que la utilidad que puede prestar el poeta al pintor es la piedra de toque de su genio, y que debe determinarse su mérito conforme al número de cuadros que ofrece al artista.[1]

Guardémonos bien de contribuir con nuestro silencio a que esta idea tome la apariencia de una regla. Milton se ría la primera víctima inocente de ella. Y en realidad, no parece sino que el juicio desdeñoso que Caylus forma de él sea efecto tanto del gusto de su nación como de su pretendida regla. “Quizás la pérdida de la vista —dice— sea la única semejanza que Milton haya tenido con Homero”. Cierto que Milton no puede llenar ninguna galería; pero si fuera forzoso que la esfera que abarcan mis ojos corporales, por todo el tiempo que debo conservarlos, fuese la sola esfera capaz de abarcar mi vista intelectual, yo consideraría como una gran ventaja la pérdida de mis ojos corporales, por verme libre de semejante restricción.

El paraíso perdido, con todo y no ofrecer casi ningún tema a la pintura, no deja por esto de ser la primera epopeya, después de la de Homero. Por otra parte, la pasión de Cristo no es un poema, no obstante ser casi imposible hallar en él pasaje alguno que no haya ocupado a un sinfín de artistas. Los evangelistas explican el hecho con la más árida simplicidad, y el artista se aprovecha de las diversas partes de este hecho sin que aquéllos, por su parte, hayan demostrado la menor chispa de genio pictórico. Hay hechos susceptibles de ser pintados, y otros que no lo son; y así como el historiador puede contar las cosas más dignas de ser pintadas sin recurrir en

nada a lo pictórico, igualmente el poeta es capaz de representar de modo pictórico las cosas que menos se prestan para ser pintadas.

No entender así la cosa, es dejarse seducir por el sentido equívoco de la palabra. Un cuadro poético no es necesariamente aquel que puede traducirse en un cuadro real sino que debe llamarse pictórico todo rasgo o unión de rasgos por medio de los cuales el poeta nos hace sensible su objeto de modo que la imagen de éste queda impresa en la imaginación más claramente que las palabras empleadas para significarla, debiendo darse a los mismos rasgos el nombre de cuadro porque producen en nosotros casi el mismo grado de ilusión que el cuadro material engendra del modo más fácil e inmediato.[2]

XV

PERO COMO prueba la experiencia, puede el poeta elevar a este grado de ilusión la representación de otros objetos distintos de los objetos visibles. Por consiguiente, han de escapar forzosamente al artista clases enteras de cuadros que son privilegio exclusivo del poeta. La oda de Dryden a la fiesta de Santa Cecilia está llena de armonías musicales que nada dejan al pincel. Pero dejemos de intrincarnos en ejemplos que, en fin de cuentas, no nos enseñan otra cosa sino que los colores no son sonidos y que el oído no es la vista.

Me limitaré únicamente a los cuadros de objetos visibles, comunes al poeta y al pintor. ¿A qué es debido que estas pinturas poéticas no puedan, en su mayor parte, servir al pintor, y que, recíprocamente, más de un cuadro material pierda la mayor parte de su efecto al ser tratado por el poeta?

Algunos ejemplos podrán ayudarme. Repitámoslo: el cuadro de Pándaro, en el cuarto libro de la *Ilíada*, es uno de los más acabados, uno de los que mejor ilusionan en Homero. Desde el instante en que toma el arco hasta aquel en que la flecha vuela, todos los momentos, sin omitir ninguno, están pintados en él, y no obstante ser todos tan próximos, están tan bien diferenciados, que si uno no supiese manejar el arco, podría aprenderlo sin más recurso que esa descripción.[1]

Pándaro toma el arco, ajusta la cuerda, abre el carcaj, escoge una flecha nueva, bien emplumada, la coloca en la cuerda, tira hacia atrás la cuerda junto con la flecha por debajo del gárgol; la cuerda se aproxima al pecho y la punta de hierro de la flecha toca el borde del arco; el gran arco encorvado se distiende sonoro, la cuerda vibra y la flecha parte y vuela, ávida de alcanzar su fin.

Es imposible que Caylus no haya visto este excelente cuadro. ¿Qué ha hallado en él, pues, que se lo haya hecho considerar impropio para el artista? ¿Y qué razón le ha hecho preferir a él la asamblea de los dioses? Tanto en uno como en otro caso, se trata de objetos visibles; ¿y necesita el pintor otra cosa que objetos visibles para llenar la tela?

He aquí cuál debe ser el nudo de la cuestión. Aunque los dos asuntos sean igualmente visibles y propios para la pintura material, hay, sin embargo, entre ellos esta diferencia esencial: el primero es una acción visible progresiva, cuyas diversas partes se suceden una tras otra en el tiempo, mientras que el segundo es una acción visible permanente, cuyas diversas partes se desarrollan simultáneamente en el espacio. Ahora bien; si la pintura, en razón de los signos que emplea o de los medios de imitación de que dispone, medios que sólo puede combinar en el espacio, debe renunciar por completo al tiempo, las acciones progresivas, en tanto que son tales, no pueden servirle de objeto, debiendo contentarse únicamente con acciones simultáneas o con simples cuerpos que, por sus diversas posiciones, puedan hacer presumir una acción. La poesía, por el contrario…

XVI

PERO tratemos de indagar las razones profundas de esta teoría.

He aquí el razonamiento: si es verdad que la pintura emplea para sus imitaciones medios o signos del todo diferentes de los de la poesía, puesto que los suyos son figuras y colores cuyo dominio es el espacio, y los de la poesía sonidos articulados cuyo dominio es el tiempo; si es indubitable que los signos deben tener con el objeto significado una relación simple y natural, resulta de ello que los signos yuxtapuestos en el espacio no pueden expresar sino objetos también yuxtapuestos u objetos de partes yuxtapuestas, mientras que los signos que se suceden en el tiempo no pueden expresar sino objetos sucesivos u objetos de partes sucesivas.

Los objetos que están yuxtapuestos en el espacio o aquellos cuyas partes lo están, se llaman cuerpos. Por consiguiente, los cuerpos, con sus propiedades visibles, son los objetos propios de la pintura.

Los objetos que se suceden en el tiempo, o aquellos cuyas partes son sucesivas, se llaman en general acciones. Por consiguiente, las acciones son el objeto propio de la poesía.

Pero los cuerpos no existen únicamente en el espacio, sino en el tiempo. Todos tienen una duración y pueden, a cada instante de ella, mostrarse bajo nuevas apariencias y nuevas relaciones. Cada una de estas apariencias, cada una de estas relaciones momentáneas, es efecto de una apariencia y relación anterior, y puede ser causa, a su vez, de subsiguientes apariencias y relaciones, debiendo ser considerada, por lo tanto, como un centro de acción. Por consiguiente, la pintura puede imitar también acciones, pero solamente por vía indirecta, sugiriéndolas por intermedio de los cuerpos.

Por otra parte, las acciones no pueden subsistir por sí mismas, sino que deben referirse a seres determinados. En tanto que estos seres son cuerpos, o son considerados como tales, la poesía también los representa, pero sólo indirectamente, a través de las acciones.

La pintura, obligada a representar lo coexistente, no puede elegir sino un solo instante de la acción y debe, por consiguiente, escoger el más fecundo, el que mejor dé a comprender el instante que precede y el que sigue.

Igualmente la poesía, en sus imitaciones progresivas, no puede utilizar sino una sola propiedad de los cuerpos que describe y debe, en consecuencia, escoger la que con mayor vivacidad despierte en nosotros la imagen sensible de esos cuerpos bajo el aspecto en que trate de mostrárnoslos.

De ahí deriva la regla de la unidad de los epítetos pictóricos y de la sobriedad en las descripciones de objetos físicos.

Esta árida argumentación me inspiraría menos confianza si no la viese enteramente confirmada por la práctica de Homero, o mejor dicho, si no fuese esta misma práctica la que me hubiese conducido a ella. Sólo por medio de estos principios puede determinarse y explicarse la grandiosa manera del poeta griego, al mismo tiempo que hacer justicia a la manera opuesta, adoptada por tantos poetas modernos que quieren rivalizar con el pintor en un punto en que necesariamente deben ser vencidos por él.

Homero sólo pinta acciones progresivas; cuanto a los cuerpos y a los objetos aislados, no los describe sino en tanto toman parte en dichas acciones, y en general, no los pinta sino con un solo rasgo. ¿Qué tiene, pues, de extraño que ahí donde Homero pinta no halle el pintor nada o casi nada utilizable, y que sólo halle cosa aprovechable ahí donde el relato reúne una cantidad de cuerpos bellos, colocados en bellas actitudes y en un espacio ventajoso para el arte, aun cuando el poeta pinte en grado mínimo esos cuerpos, esas actitudes o esos lugares? Recórranse uno por uno, fragmento por fragmento, todos los cuadros propuestos por Caylus, y se hallará en cada uno de ellos la prueba de esta observación.

Pero dejemos ya de lado al conde y su pretensión de hacer de la paleta del pintor la piedra de toque del poeta, y pasemos a examinar más en detalle

la manera de Homero.

He dicho que Homero no emplea sino un solo rasgo para pintar un objeto. Para él, un bajel es tan pronto el bajel negro, como el hueco bajel, como el bajel rápido; y, todo lo más, el negro bajel bien provisto de remeros; casi nunca lleva más adelante su descripción. Pero de lo que hace una pintura detallada es de la navegación, de la partida y la llegada del bajel, dándonos de todo ello una pintura que el pintor se vería obligado a hacer en cinco o seis cuadros diferentes si quisiese transportarla entera a la tela.

Cierto que diversas circunstancias obligan a Homero a fijar por más tiempo nuestra mirada en ciertos objetos corporales; pero a pesar de esto, no hace de ello un cuadro que permita al pintor seguirle con el pincel; pues como él sabe presentarnos dicho objeto por medio de innumerables artificios, en una sucesión de instantes, a cada uno de los cuales parece cambiar, el pintor se ve obligado a aguardar hasta el último momento si quiere mostrarnos acabado lo que en el poeta hemos visto nacer. Por ejemplo, quiere Homero representarnos el carro de Juno: precisa antes que Hebe lo forme a nuestra vista, pieza por pieza. Y así vemos las ruedas, el eje, el asiento, el timón, las correas, las cuerdas, formando, no un con junto, sino sucediéndose en manos de Hebe. Para las ruedas solamente el poeta emplea varios rasgos, mostrándonos los ocho radios de bronce, las llantas de oro, los círculos de bronce, los cubos de plata, todo en detalle. Podría decirse que, como tiene varias ruedas, precisa consagrarles en la descripción tanto más tiempo cuanto mayor se necesitaba en la realidad para adaptarlas una a una al carro de Juno.[1] “Hebe pone rápidamente a uno y otro lado del carro y del eje los círculos de las ruedas, hechos de bronce y guarnecidos de ocho radios; la llanta es de oro macizo y adornada de círculos de bronce de una construcción maravillosa; los cubos son de plata; el asiento está suspendido por correas guarnecidas de oro y plata, y se ven en él dos círculos perfectos; el timón es también de plata, y al extremo de éste sujeta el bello yugo de oro y pasa por él las soberbias riendas, también de oro…”

Si quiere representarnos cómo iba vestido Agamenón, hace que el rey vista a nuestros ojos pieza por pieza el vestido entero: la fina túnica, el

manto real, los bellos botines, la espada, y que una vez hecho esto, tome luego el cetro. Los vestidos los vemos mientras el poeta pinta la acción de vestirse; otro, en su lugar, hubiera descrito los vestidos hasta la más ínfima franja, y nada hubiéramos podido ver de la acción:

"Vistióse la bella túnica, fina, nueva, y echóse encima el manto real; calzóse los bellos botines y pasó alrededor de sus espaldas la espada de puño de plata y tomó el cetro de sus padres, el cetro incorruptible".[2]

Y cuando de este cetro, llamado aquí solamente el cetro paternal, incorruptible, así como en otro lugar un cetro parecido será designado como el cetro guarnecido de clavos de oro; cuando de este cetro respetable, repito, quiera darnos una imagen más justa y más completa, ¿qué hará entonces Homero? ¿Nos pintará, además, los clavos de oro, y también la madera y la cabeza esculpida? Así fuera sin duda si esta descripción debiera estar destinada a un libro de heráldica, a fin de que en los tiempos venideros pudiera hacerse, conforme a la descripción, otro parecido. Y sin embargo, estoy seguro de que más de un poeta moderno hubiera hecho de dicho cetro una descripción heráldica por el estilo, en la convicción sincera de haberlo realmente pintado, puesto que el pintor puede imitarle. Pero ¿qué puede importarle a Homero lo mucho que aventaja al pintor? En lugar de una imagen, nos da la historia del cetro: primero, en manos de Vulcano, que lo fabrica; después, brillando en las de Júpiter; más tarde, sirviendo de emblema a la dignidad de Mercurio; después aún, sirviendo de bastón de mando al belicoso Pelops; más tarde todavía, de cayado al pacífico Atreo, y así sucesivamente:

"… Mostraba el cetro. Este cetro era obra de Vulcano. Vulcano lo había dado a Júpiter, el poderoso hijo de Cronos. Júpiter lo dio a Mercurio, el mensajero matador de Argos, y el poderoso Mercurio lo dio a Pelops, domador de corceles; Pelops a su vez lo dio a Atreo, pastor de pueblos. Atreo, al morir, lo legó a Tiestes, rico en rebaños, y Tiestes a su vez lo legó a Agamenón, para que con él gobernase numerosas islas y toda la Argólida".[3]

De este modo acabo por conocer mejor aquel cetro que si el pintor me lo pusiese a la vista, o que si un segundo Vulcano me pusiese en las manos otro igual. No me sor prendería descubrir a alguno de los antiguos

comentado res de Homero admirando este párrafo como la alegoría más perfecta del nacimiento, progreso, afianzamiento y transmisión hereditaria del poder real entre los hombres. No podría menos que sonreír, es verdad, al leer que Vulcano, que ha construido el cetro y que es la personificación del fuego, esto es, de lo más indispensable para la vida humana, indica de modo general la satisfacción de las necesidades que obligaron a los primeros hombres a someterse al mando de uno solo; que el primer rey ha sido un hijo del Tiempo *(Júpiter, hijo de Cronos)*, un viejo venerable que quiso compartir el poder con un hombre elocuente y sabio, con Mercurio *(el mensajero matador de Argos)*, o quizás entregárselo por completo; que el prudente orador, en el momento en que el naciente Estado se veía amenazado por los enemigos vecinos, cedió su autoridad suprema al guerrero más valiente *(Pelops, domador de corceles)*; que este valiente guerrero, después de haber hecho polvo a los enemigos y asegurado la realeza, pudo fácilmente hacerla pasar a manos de su hijo, quien, como un pacífico gobernador, un benéfico pastor de sus pueblos *(pastor de pueblos)*, les dio a gozar del bienestar y la abundancia, lo que hizo que una vez muerto, el más rico de sus parientes *(Tiestes, rico en rebaños)* hallase el camino ya trillado para apoderarse, por medio de dádivas y corrupciones, de lo que hasta aquel día sólo era concedido como premio a la confianza y de lo que el mérito había considerado siempre como una carga más bien que una dignidad, y que le resultara fácil también asegurar para siempre el cetro a sus descendientes, como si se tratase de un bien comprado a los demás. Sonreiría, repito, pero no menguaría en nada mi estima por el poeta, a quien tantas cosas es dado atribuir. Pero no es esta cuestión para tratar aquí, pues en el caso presente sólo debemos considerar la historia del cetro como un artificio empleado por Homero para detenernos ante un objeto particular, sin empeñarnos en una fría descripción de sus partes. Igualmente, cuando Aquiles jura por su cetro vengarse del desprecio con que le ha tratado Agamenón, Homero vuelve a darnos la historia de aquel cetro. Y vemos cómo crece una rama en la montaña, cómo la separa el hierro del tronco, cómo la deshoja y le quita la corteza, haciendo luego de ella algo que pueda servir a los jueces del pueblo como señal de dignidad divina:

“Sí; lo juro por este cetro, que ya no producirá jamás ni hojas ni ramas, desde que dejó su tronco en las montañas, y que tampoco ya jamás volverá a florecer, pues el hierro lo ha despojado de sus hojas y de su corteza; y ahora los hijos de los Aqueos lo ostentan a hacer justicia en nombre de Júpiter”.[4]

En ninguno de los dos casos le interesaba tanto a Homero describir dos bastones diferentes en materia y forma, como darnos una imagen sensible de la diferencia de poder de que eran emblema. El primero es obra de Vulcano y el segundo ha sido cortado en la montaña por una mano desconocida; uno es vieja herencia de noble casa y otro está destinado a la primera mano que lo tome; aquél, en manos de un monarca, se extiende sobre gran número de islas y de Argos entera, y éste lo lleva un griego, al cual, junto con los demás, se había confiado la custodia de las leyes. Tal era realmente la distancia que separaba a uno de otro, a Agamenón de Aquiles; distancia que el mismo Aquiles no podía dejar de reconocer con toda la ceguera de su cólera.

Pero no solamente cuando trata de unir a una descripción puntos de vista más amplios, sino también cuando solamente se propone ofrecer una simple imagen, separa Homero los diferentes rasgos de esta imagen en una especie de historia del objeto. De esta manera, las diversas partes del mismo, que en la Naturaleza vemos dispuestas al lado unas de otras, se suceden con toda naturalidad en su cuadro siguiendo a paso igual el curso del relato. Por ejemplo, si nos quiere pintar el arco de Pándaro, un arco de asta, de tales o cuales dimensiones, bien pulido y guarnecido en sus dos extremos de hojas de oro, ¿qué hace? ¿Nos enumera secamente todas estas circunstancias unas tras otras? En modo alguno; ello seria detallar el arco, describirlo, pero no pintarlo. Principia por la caza de la cabra montés de cuyos cuernos ha sido hecho; Pándaro la había acechado y cazado en las rocas; los cuernos eran de una longitud extraordinaria, y por esto le ocurrió la idea de hacer de ellos un arco; pone manos a la obra, y el artista los reúne, pule y guarnece, y así es como vemos nacer en el poeta lo que en el pintor sólo podemos ver acabado:

“Un arco pulido, de cuerno de cabra montés, que él mismo había herido de muerte en mitad del pecho en el momento en que caía en el lazo, al

descender de una montaña, haciéndola caer de cabeza sobre la roca. La cabeza estaba adornada de unos cuernos de dieciséis palmos; el fabricante los pulió y ajustó cuidadosamente, guarneciendo de oro sus extremidades”. [5]

Cosa de nunca acabar sería transcribir aquí todos los ejemplos de este género, los cuales, por otra parte, tiene ocasión de comprobar todo el que posea un Homero.

XVII

PERO, se me objetará, los signos que emplea la poesía no solamente son sucesivos, sino que son además arbitrarios, y como tales, susceptibles de representar los cuerpos tal como existen en el espacio. Homero mismo nos ofrece ejemplos de ello; baste recordar el escudo de Aquiles como el objeto más decisivo de la manera a la vez poética y detallada como puede representarse un objeto aislado, describiendo paso a paso las diversas parte yuxtapuestas que lo forman.

Voy a responder a esta doble objeción. Y digo doble porque un buen razonamiento no tiene necesidad de apoyarse en ejemplo alguno, y porque a la inversa, un ejemplo tomado de Homero es de gran importancia para mí, hasta en el caso en que no pueda justificarlo por razona miento alguno.

El razonamiento es justo; como los signos del lenguaje son arbitrarios, es muy posible que por medio de ellos se logre representar sucesivamente y, no obstante eso, con toda facilidad, aquellos elementos que en la naturaleza están dados simultáneamente formando un solo objeto. Pro piedad es ésta del lenguaje y de sus signos en general; pero no es ciertamente por medio de esta cualidad como mejor se aproximan al fin de la poesía. El poeta no sólo pretende hacerse inteligible, no basta que sus concepciones estén expresadas de manera clara y precisa; esto sólo satisface al prosista; el poeta quiere hacer tan vivas las ideas que despierta en nosotros, que nos figuremos, en nuestro entusiasmo, sentir de primer momento las verdaderas impresiones de los objetos mismos, y que, en el momento de la ilusión, cesemos de tener conciencia del medio de que se vale para obtener su resultado, a saber: de las palabras. Esto es lo que se ha demostrado más arriba por medio de la definición del cuadro poético. El poeta debe siempre

pintar; veamos ahora hasta qué punto se prestan los cuerpos a la pintura, vista la yuxtaposición de sus diversas partes.

¿Cómo llegamos a adquirir la noción de una cosa en el espacio? Primero nos representamos sus partes separadamente, en seguida las relaciones que las ligan y por fin el todo. Nuestros sentidos ejecutan con rapidez tan sorprendente estas diversas operaciones, que no nos parecen formar más que una sola, y esta rapidez es absolutamente necesaria para poder formarnos una noción global, que no es más que el resultado de las nociones parciales y de la relación que rige las diferentes partes. Admitamos ahora que el poeta nos conduzca, en el orden más admirable, de una parte a otra su objeto; que sepa hacernos tan evidentes como sea posible las relaciones de estas partes; ¿cuánto tiempo necesitará para ello? Lo que la vista abarca de un solo golpe, el poeta nos lo detalla pieza por pieza, y a menudo sucede que al llegar a la última, hemos olvidado ya la primera. Y sin embargo, debemos servirnos de estas piezas para componer el todo; los detalles sometidos al examen de la vista quedan presentes constantemente, y la vista puede recorrerlos una y mil veces; para el oído, por el contrario, los detalles desaparecen, si no quedan en la memoria. Y aun admitiéndolo así, ¡qué pena, qué trabajo no cuesta el renovar con tanta intensidad, precisamente en el orden querido, las impresiones producidas, abarcándolas de un solo golpe, aunque sólo sea con aparente prontitud, a fin de llegar a una vaga noción del conjunto!

Hagamos la prueba en un ejemplo que puede pasar por modelo en su género:[1]

“Aquí la noble genciana se eleva altiva por encima del humilde coro de plantas vulgares; todo un pueblo de flores sirve bajo su bandera. Su misma hermana de flor azul se inclina para adorarla. Sus flores, de oro brillante y dispuestas en rayos, se elevan en pirámide sobre el tronco y coronan su vestido gris; la viva blancura de las hojas, rayadas de verde mate, brilla con el resplandor vario de un diamante húmedo. ¡Oh, ley la más justa! La fuerza unida a la gracia, en un bello cuerpo, habita un alma más bella todavía. Allí trepa una humilde planta parecida a una nube gris, a la cual dio Naturaleza hojas dispuestas en cruz; su graciosa flor muestra dos mandíbulas doradas que lleva un pájaro de amatista. Más lejos una hoja brillante y puntiaguda,

en forma de dedos, proyecta sus verdes reflejos en un arroyuelo de agua cristalina; la nieve delicada de sus flores, coloreada por ligera púrpura, está encerrada en los blancos rayos de un cáliz estriado. La esmeralda y las rosas también florecen en medio del matorral y las rocas se cubren de un vestido de púrpura”.

He aquí al sabio poeta pintando flores y plantas con arte admirable, copia de la Naturaleza. Las pinta, sí, pero sin producir ilusión alguna. Y no es que quiera yo decir que quien no haya visto jamás las dichas plantas y flores difícilmente podrá formar idea de ellas por medio de aquella descripción. Posible es, en efecto, que toda pintura poética exija de antemano el conocimiento de sus objetos. Tampoco quiero negar que a quien posea tal conocimiento no pueda el poeta despertarle una idea más viva de ciertas partes. Mi intención, es solamente referirme a la idea del conjunto. Para que esta idea sea lo más viva posible, no debe predominar en ella detalle alguno particular, sino que la luz que el poeta distribuye desde lo alto debe iluminar todas las partes por igual; nuestra imaginación debe poder re correrlas todas con igual prontitud, a fin de formarse también de todas ellas a la vez un cuadro de conjunto tal como la Naturaleza lo ofrece a nuestras miradas. ¿Y sucede así en el caso presente? Y si tal no ocurre, ¿cómo ha podido decirse que “la copia más parecida, hecha por un pintor, sería pálida y sin brillo al lado de esta descripción poética”?[2] Por el contrario, queda muy por debajo de lo que es capaz de expresar la tela en líneas y colores, y el crítico que le tributa este exagerado elogio la ha considerado desde un punto de vista totalmente falso, pues se ha preocupado más de los adornos extraños que el poeta ha mezclado en ella, del cuidado que pone en elevarse por encima de la vida vegetativa y del desarrollo de las perfecciones interiores, a las cuales la belleza exterior no hace sino servir de envoltura, que no de la belleza misma y el grado de vivacidad y parecido de la imagen que pueda darnos el pintor o bien el poeta. Y sin embargo, aquí sólo se trata de ello, y para decir que esos versos: “Sus flores de oro brillante y dispuestas en rayos se elevan en pirámide sobre el tronco y coronan su vestido gris. La viva blancura de las hojas rayadas de verde mate brilla con el resplandor vario de un diamante húmedo”; para decir que estos versos, repito, pueden rivalizar con la

impresión producida por la imitación de un Van Huysum, precisa no haber interrogado jamás los sentidos propios o querer disimularlos a sabiendas. En presencia de las flores, no digo yo que los versos no produzcan su efecto; pero tomados en sí mismos, dicen muy poca cosa, o nada quizás, pues a cada palabra oigo al poeta y su obra, estando siempre muy lejos de ver la cosa misma.

Lo repito, pues: no niego al lenguaje en general el poder de describir un todo material siguiendo una a una todas sus partes; ello le es posible porque los signos que emplea, aunque sucesivos, son, sin embargo, arbitrarios; pero rehusó este poder al lenguaje considerado como instrumento poético, porque tales descripciones de los cuerpos, hechas con palabras, no pueden producir la ilusión, objeto principal de la poesía; y digo que esta ilusión les debe faltar, por que el carácter de coexistencia del cuerpo se halla así en contradicción con el carácter sucesivo del discurso y al des aparecer el primero en provecho del segundo, podemos ciertamente descomponer con mayor facilidad todo en sus partes, pero en cambio se nos hace excesivamente difícil, y a menudo imposible, hacer la reconstitución definitiva de dichas partes en un todo.

Pero toda vez que no se trate de ilusionar, sino de formar, en la inteligencia del lector, conceptos tan claros y completos como sea posible, dichas descripciones de objetos materiales, excluidas de la poesía, pueden justificarse; y no solamente el prosista, sino también el poeta didáctico (pues donde es didáctico no es poeta), pueden emplearlas con gran provecho. Tal es el modo, por ejemplo, como Virgilio, en su poema las *Geórgicas*, describe una vaca a propósito para la cría:

“La mejor vaca es la de mirada feroz, cabeza de informe belleza, cuello macizo, papada pendiente hasta las piernas y costados desmesuradamente anchos; en fin, todo debe ser grande en ella, hasta las patas y las dos orejas vellosas debajo de los cuernos encorvados. Yo prefiero la que está manchada de negro o blanco que sacude el yugo, que amenaza con los cuernos, que muge como el toro y que en fin, altiva en el andar, borra con la cola las huellas de sus pasos”.

O bien un bello potro:

“La frente elevada, fina la cabeza, el vientre pequeño, ancha la grupa y los vigorosos músculos dibujándose en el generoso pecho”.[3]

¿Quién no sabrá comprender aquí que el poeta ha querido analizar las partes más bien que describir el conjunto? Quiere enumerarnos los caracteres distintivos de un buen potro, de una vaca bien conformada, a fin de enseñarnos a juzgar de la bondad de uno o de otra según más y mejores sean dichos caracteres, sin que le importe nada si reunidos de aquella u otra manera pueden o no formar una imagen de conjunto.

Fuera de este empleo, las pinturas detalladas de objetos materiales, cuando no se recurre al artificio de Homero de que he hablado, el cual consiste en cambiar el carácter de coexistencia de dichos objetos en una real sucesión de fenómenos, tales pinturas, repito, han sido consideradas siempre por los mejores críticos como una habilidad pueril y fría, para la cual se requiere bien poco o ningún talento. “Cuando el mal poeta —dice Horacio— ha agotado ya todos los recursos, echa mano de un bosque sagrado, un altar, un arroyo que serpentea a través de los campos encantadores, un torrente que muge, un arco iris.

“Entonces describe el bosque sagrado y el altar de Diana, o bien el arroyo que corre a través de las verdes praderas, o el Rin caudaloso o el arco iris”.[4]

Pope, a la edad madura, lanzaba una mirada de profundo desdén a todos los ensayos descriptivos de su niñez poética, y bien claramente afirmaba que todos cuantos quisieran llevar dignamente el nombre de poetas, debían renunciar cuanto antes a la manía de las descripciones: el género descriptivo era definido por él como un festín compuesto únicamente de salsas.[5] Cuanto a M. de Kleist, puedo asegurar que no se sentía orgulloso de su *Primavera*. Si hubiese vivido más tiempo, le hubiera dado una forma muy diferente. Pensaba en sujetarla a un plan y buscaba los medios de desarrollar a nuestra vista, por su natural orden y su cesión, aquella multitud de imágenes que parecía haber tomado al azar, ora de un lado, ora de otro, en el espacio infinito de la creación. Probablemente hubiera hecho lo que Marmontel aconsejaba a ciertos poetas alemanes, con motivo de sus églogas: de una sucesión de imágenes cuidadosamente sembradas de

sentimientos, hubiera hecho una sucesión de sentimientos cuidadosamente sembrados de imágenes.[6]

XVIII

Y SIN EMBARGO, se pretende que el mismo Homero ha caído en estas frías descripciones de objetos materiales.

Creo que son muy pocos los pasajes que pueden invocarse en apoyo de tal aserción, y estoy seguro de que aun así, estos raros pasajes confirman más bien la regla a la cual parecen hacer excepción.

Queda, pues, establecido mi principio de que el tiempo es el dominio del poeta, como el espacio es el dominio del pintor.

Reunir en un solo y mismo cuadro dos momentos alejados necesariamente uno de otro, como ha hecho fray Mazzuoli con el rapto de las sabinas y la reconciliación entre sus esposos y sus padres, o bien, como ha hecho el Ticiano con la historia entera del hijo pródigo, su vida desordenada, su miseria y su arrepentimiento; reunir momentos tales, repito, es una invasión del pintor en el dominio del poeta, que el buen gusto no aprobará jamás.

Enumerar sucesivamente al lector varios detalles o varios objetos que en la Naturaleza deben abarcarse de un solo guipe de vista a fin de formar un todo, tratando así de ofrecerle una imagen de conjunto; enumerar detalles u objetos tales, repito, es una invasión del poeta en el dominio del pintor, en la cual el primero prodiga en vano y sin provecho mucha imaginación.

Sin embargo, permítaseme una salvedad. Sucede con la pintura y la poesía lo que con dos vecinos amigos y honrados, los cuales, sin sufrir se tome el uno libertades que perjudiquen la propiedad del otro, usan sin embargo de una reciproca indulgencia en los límites comunes, en compensación mutua de las pequeñas incursiones en el terreno vecino que, ora al uno, ora al otro, fuerzan a hacer las circunstancias del momento.

No insistiré, a este respecto, en el hecho de que en los grandes cuadros históricos el momento único es casi siempre un poco extenso, y que entre las obras muy ricas en personajes, quizá no se hallará una sola en que cada uno de ellos tenga de modo exacto el movimiento y la actitud que debiera en el momento de la acción principal, pues, muy al contrario, unos son algo anteriores y otros algo posteriores al instante principal. Libertad es ésta que el maestro debe justificar por algún artificio de disposición, por la proximidad o el alejamiento de sus personajes, de modo que les sea permitido tomar una parte más o menos instantánea en la acción. Recordaré solamente una observación hecha por Mengs a propósito de los vestidos en los cuadros de Rafael.[1] "Todos los pliegues —dice— tienen su razón de ser en este pintor; unos motivados por su pro pio peso y otros por la acción de los miembros. A veces su disposición descubre cómo estaban antes, y hasta en esto también ha puesto el pintor cierta intención. Así vemos, por los pliegues, si una pierna o un brazo estaba hacia adelante o hacia atrás antes del movimiento actual; si el miembro antes plegado se ha extendido o se extiende, o bien si antes extendido, se pliega ahora". Es indiscutible que, en este caso, el artista reúne dos momentos distintos en uno solo, pues si, al adelantarse el pie que estaba hacia atrás, la parte del vestido que le recubre debe seguirle inmediatamente, a menos que sea de una tela muy rígida, y por esto mismo poco conveniente a la pintura, es evidente que no existe momento alguno en que el vestido adopte otro pliegue que el que exige la posición actual del miembro, y si se le da otro, se tiene el momento precedente para el vestido y el actual para el miembro. No obstante, ¿cómo ser tan exigentes con un artista que halla ventajoso mostrarnos a la vez estos dos instantes? ¿Quién no le alabará más bien la inteligencia que requiere cometer una falta que le permite alcanzar mayor perfección en la expresión?

El poeta tiene derecho a la misma indulgencia. Su imitación progresiva no le permite sorprender, por decirlo así, más que un solo aspecto a la vez, una sola propiedad de los objetos materiales. Pero si la feliz estructura de su lengua le permite hacerlo con una sola palabra, ¿por qué le estaría vedado añadir de cuando en cuando una segunda palabra? ¿Por qué no también una tercera, si ello vale la pena, y hasta una cuarta? He dicho que, para Homero, un bajel, por ejemplo, es simplemente el negro bajel, o bien el hueco bajel,

o el bajel rápido, o todo lo más el negro bajel provisto de remeros. Esto tomado en sentido general; pues de cuando en cuando hallamos pasajes en los cuales añade el tercer epíteto descriptivo: “las ruedas redondas, de cobre y de ocho radios”;[2] y hasta el cuarto: “un escudo pulido de todos lados, bello, de cobre y trabajado al mar tillo”.[3] Sin embargo, ¿quién se atreverá a criticarle por ello? ¿Quién no le agradecerá, más bien, esta pequeña exuberancia, en razón del buen efecto que puede producir en un limitado número de pasajes apropiados?

No obstante, en modo alguno pretendo yo deducir la justificación del poeta, o del pintor, basándome en la comparación de los dos vecinos benévolos puesta más arriba. Una simple comparación no prueba ni justifica nada. Pero he aquí en cambio una razón: así como en el caso del pintor, los dos instantes diferentes se tocan de tan cerca y de modo tan inmediato, que pueden ser considerados como un solo y único instante, igualmente en el caso del poeta los múltiples rasgos que representan las diversas partes y las diversas propiedades de un objeto en el espacio se suceden con tanta rapidez y en una duración tan limitada, que creemos oírlos todos de una vez.

Y en esto Homero tiene la gran ventaja de la excelencia de su idioma, el cual no solamente le deja en entera libertad para acumular y componer los epítetos, sino que además le permite un orden tan feliz en esta acumulación, que compensa con creces la suspensión forzada del relato. Las lenguas modernas están generalmente privadas de una o varias de estas ventajas. Las que, como la francesa, se ven obligadas a traducir el verso de Homero diciendo: *“Les roues rondes, qui étaient faites d’airain et avaient huit rayons”*, traducen muy bien, sin duda alguna, el sentido, pero sacrifican la imagen. Ahora bien; como aquí el sentido no es nada y la imagen lo es todo, resulta que el sentido sin la imagen hace del poeta más animado un charlatán fastidioso, y tal es la suerte que le ha cabido a veces al buen Homero bajo la pluma de la escrupulosa Mme. Dacier. En cambio nuestra lengua alemana puede traducir, es cierto, las más de las veces, los epítetos de Homero por sinónimos igualmente breves, pero en modo alguno puede imitar el orden tan ventajoso de la lengua griega. En alemán decimos muy bien “las redondas, de cobre, de ocho radios”, pero la palabra “ruedas” se

arrastra penosamente detrás. Y por otra parte, ¿quién no halla que tres adjetivos diferentes, enunciados antes de conocer el sujeto, no pueden producir sino una imagen vaga e incierta? El poeta griego une inmediatamente el sujeto al primer adjetivo, y hace seguir los demás, diciendo: “Las redondas ruedas, de cobre, de ocho radios”. Así, en seguida sabemos de qué nos habla, y conforme al orden natural del pensamiento, primero conocemos el objeto y sus atributos después. Nuestra lengua no tiene esta ventaja, o mejor dicho, si la tiene, raras veces puede hacer uso de ella sin caer en el equívoco. Pues los epítetos, si queremos colocarlos detrás, precisa que sean invariables y que digamos así: *“Runde Räder, ehern und achtspeichicht”*. Ahora bien; en esta forma invariable, nuestros adjetivos se confunden con los adverbios, y si como tales se les relaciona con el verbo más próximo afirmado de la cosa, deben dar por resultado, las más de las veces, un sentido muy falso y en todo caso equívoco.

Pero así, deteniéndome en insignificantes detalles, parece quiero rehuir la cuestión del escudo de Aquiles, ese célebre cuadro por el cual principalmente ha sido considerado Homero, desde la Antigüedad misma, como un maestro en la pintura.[4] Un escudo, se objetará, es, sin embargo, un objeto material y único, del cual no es dado al poeta hacernos la descripción, pues debe ofrecernos sucesivamente los rasgos que en el objeto están dados en forma simultánea. Y Homero ha descrito aquel escudo en más de cien versos magníficos, conforme a su materia, su forma y todas las figuras que adornaban su inmensa superficie; lo ha descrito con tantos detalles y tanta exactitud, que no ha sido difícil a los artistas modernos hacernos un dibujo absolutamente conforme al relato del poeta.

A esta objeción particular responderé… que ya he respondido: Homero pinta el escudo, no como un objeto de terminado y perfecto, sino conforme se va construyendo. Ha empleado, pues, aquí también, ese artificio que todos admiramos, y que consiste en hacer consecutivo lo que hay de coexistente en su objeto, cambiando así la enojosa descripción de un cuerpo en la viva pintura de una acción. No es el escudo lo que vemos, sino el artista divino ocupado en fabricarlo. Es a Vulcano, junto a la forja, con el mar tillo y las tenazas a quien vemos transformar en láminas el tosco metal, para ver luego cómo surgen del cobre, una tras otra, bajo su hábil martillo,

las imágenes con que las adorna. Y no le perdemos de vista en tanto no está todo concluido, y sólo entonces admiramos su obra con la admiración llena de fe de un testigo ocular que la ha visto hacer.

Pero no podemos decir lo mismo del escudo de Eneas, en Virgilio. El poeta latino no ha sentido en esta ocasión la delicadeza de su modelo, o bien los objetos que ha tratado de poner en su escudo le parecían impropios de ser ejecutados ante nuestra vista, pues se trata de profecías, y no hubiera convenido, seguramente, que el dios las hubiera explicado en nuestra presencia tan claramente como hace después el poeta, interpretándolas. Las profecías, como tales, exigen un lenguaje oscuro que no permite usar los nombres de los héroes futuros a que se refieren. Y sin embargo, según toda apariencia, tales nombres eran lo más importante para el poeta cortesano.[5] Pero si esto le excusa, en nada destruye el mal efecto producido al separarse de la vía seguida por Homero. Los lectores de delicado gusto me darán la razón. Las disposiciones que toma Vulcano para su trabajo son, en Virgilio, casi las mismas que le hace tomar Homero. Pero en vez de ver, como en Homero, no solamente los preparativos del trabajo, sino el trabajo mismo, Virgilio, después de habernos mostrado únicamente y de manera general al dios ocupado con sus cíclopes, que[6] "…forjan un escudo inmenso… Unos reciben el aire en fuelles hinchados, otros emplean el hierro en el agua silbante. El antro gime a los golpes redoblados sobre las forjas. Los cíclopes elevan los brazos en cadencia y con las tenazas en las manos dan vueltas al metal". Virgilio, repito, hace caer el telón y nos transporta a otra escena muy diferente, conduciéndonos después al valle en que Venus va a encontrar a Eneas, con las armas que entretanto han sido fabricadas. La diosa las apoya en el tronco de un roble, y después que el héroe las ha mirado bastante y admirado, tocado y ensayado, entonces el poeta principia la descripción o pintura del escudo, la cual, con sus eternos "he aquí y allá", "allí se ve", "no muy lejos se descubre", etc., resulta tan fría, tan fastidiosa, que todos los adornos poéticos con que un Virgilio ha podido embellecerla apenas si logran hacérnosla soportable. Además, puesto que dicha pintura no la hace el mismo Eneas, que admira las figuras sin comprender nada de su significado: "Se complace en contemplar la imagen de cosas que no comprende", ni tampoco Venus, aunque ésta debiera conocer el destino de

sus descendientes tan bien como su complaciente esposo, sino que, por el contrario, sale de la boca misma del poeta, resulta de ello bien claramente que la acción queda suspendida durante el relato. Ninguno de los personajes del poema toma parte en ella; además, para el asunto, es indiferente que el escudo represente una cosa u otra. En todas partes apunta el espíritu cortesano que adorna su obra de toda clase de ilusorias adulaciones, pero en ninguna el genio que, confiado en la propia fuerza de su obra, desprecia todo medio extraño de hacerla interesante. El escudo de Eneas, por consiguiente, no es sino un simple añadido, sin otro fin que el de adular el orgullo nacional de los romanos. Es un arroyo lejano que el poeta conduce a su río para darle mayor animación. El escudo de Aquiles, por el contrario, es producto propio de un suelo fértil, pues era preciso hacer un escudo, y como lo que es necesario no sale nunca sin gracias de las manos de la Divinidad, era natural que el escudo tuviera sus adornos. Pero el arte consiste en tratar estos adornos como simples adornos, en ligarles al objeto principal a fin de mostrárnoslos únicamente con relación a él, y esto sólo podía hacerse a la manera de Homero. Vulcano, en Homero, ejecuta con arte unos adornos, porque debe hacer un escudo digno de él; Virgilio, por el contrario, parece hacerle hacer el escudo a causa de los adornos, puesto que les da tanta importancia que nos hace de ellos una descripción especial mucho tiempo después que el escudo ha sido terminado.

XIX

CONOCIDAS son las objeciones hechas por Escalígero (padre), Perrault, Terrasson y otros contra el escudo de Homero. Las respuestas de Dacier, Boivin y Pope son también conocidas. Pero me parece que estos últimos se dejan arrastrar a menudo demasiado lejos y que, confiando en la bondad de su causa, emiten juicios tan inexactos como inconvenientes a la justificación del poeta.

Para responder a la objeción principal, esto es, que Homero recarga el escudo de multitud de figuras que no pueden tener cabida en su superficie, Boivin concibió la idea de hacerlo dibujar observando las medidas necesarias. Su idea de trazar diversos círculos concéntricos es muy ingeniosa, aunque las palabras del poeta no la autorizan en modo alguno y aunque en ninguna parte hallamos nada que indique que los antiguos hubiesen tenido escudos divididos de tal manera. Puesto que Homero mismo lo nombra "un escudo artísticamente trabajado de todos lados", hubiera yo preferido, para disponer de más espacio, servirme también de la superficie cóncava, pues sabido es que los artistas antiguos no la dejan vacía, como lo prueba el escudo de Minerva hecho por Fidias.[1] Y no contento Boivin con rehusar esta ventaja, todavía ha aumentado sin necesidad el número de asuntos para los cuales debía hallar lugar en un espacio reducido a la mitad. Pues lo que en el poeta no es evidentemente sino un solo cuadro, Boivin lo ha dividido en dos y hasta en tres diferentes. Sé muy bien lo que le ha decidido a ello, pero en lugar de dejarse convencer por un argumento tal, en lugar de esforzarse por llenar las condiciones exigidas por sus adversarios, hubiera podido probarles que sus exigencias eran injustas.

Quizás logre darme a comprender mejor por un ejemplo; al decir Homero de una ciudad: “Una asamblea numerosa se apiñaba en el mercado; dos hombres disputaban vivamente con motivo de un homicidio. El uno afirmaba haber pagado el rescate, y el otro negaba haberlo recibido. Los dos corrían hacia el juez y se partía entre uno y otro la multitud, a la cual los heraldos imponían silencio. Los jueces, sentados en el sagrado hemiciclo, sobre piedras talladas, tomando en sus manos los bastones de los heraldos, se levantaron y pronunciaron la sentencia, y en medio de la asamblea había dispuestos dos talentos de oro”,[2] creo yo que no ha querido presentar sino un solo cuadro, la pintura de un juicio público a propósito del pago rehusado de la multa exigida por un crimen. El artista que se propone ejecutar este cuadro no puede utilizar de él más que un momento» ya sea el de la acusación, o el de la audiencia de los testigos, el de la celebración del juicio, o cualquier otro que mejor le acomode, tanto si es antes o después de ellos como en el intervalo. Y dicho momento único debe hacerlo tan fecundo como le sea posible, con todas las ilusiones de que dispone el arte y que faltan a la poesía en la representación de objetos visibles. Pero el poeta, que a este respecto queda muy por debajo del artista, ¿qué puede hacer si quiere pintar el mismo asunto con palabras y no quiere fracasar por completo? ¿Qué, sino servirse también él de las ventajas propias de su arte? ¿Y cuáles son estas ventajas? La libertad de extenderse más allá del momento presente y único de la obra de arte, tanto en lo que precede como en lo que sigue, y la posibilidad de hacernos ver, por este medio, no solamente lo que nos hace ver el artista, sino también lo que éste no puede sino darnos a adivinar. Por medio de esta libertad, por medio de este poder, logra el poeta igualarse al artista, y sólo cuando el efecto de sus obras es igualmente vivo puede decirse que se ha logrado entre ellas la máxima semejanza; pues en eso consiste el parecido y no en la identidad de lo que ambas llevaban al alma, por intermedio del oído una, por intermedio de la vista otra. Así, pues, Boivin hubiera debido juzgar el pasaje de Homero desde este punto de vista, y no hubiera caído entonces en la equivocación de hacer tantos cuadros distintos como momentos diferentes creía ver en el mismo. Es cierto que todo lo que dice Homero no podía hallarse reunido en un mismo cuadro. La acusación y la defensa, la deposición de los testigos y

los gritos del pueblo dividido, los esfuerzos de los heraldos por apaciguar el tumulto y las decisiones de los árbitros, son todas circunstancias sucesivas que, por consiguiente, no pueden yuxtaponerse en la tela. Pero, para servirme del lenguaje de la escuela, lo que en el cuadro no estaba encerrado *in actu* (actualmente) se hallaba en él *virtute* (virtualmente), y la verdadera manera de reproducir en palabras un cuadro material es ligar aquel último elemento, el elemento virtual, al realmente visible, y no encerrarse en los límites del arte, que, si bien permiten al poeta enumerar los datos de un cuadro, le impiden en cambio representar el cuadro mismo.

Boivin divide también el cuadro de la ciudad sitiada en tres cuadros diferentes.[3] Con igual razón podía dividirlo en doce. Pues toda vez que no ha comprendido el genio del poeta, ya que le exigía sujetarse a la unidad de la pintura material, le hubiera sido fácil encontrar muchas más in fracciones a esa unidad, tanto que casi hubiera debido asignar una zona especial del escudo a cada rasgo particular del poeta. Pero según mi criterio, Homero no ha puesto en total más ele diez cuadros diferentes en toda la superficie del escudo, haciendo principiar cada uno de ellos por una de estas fórmulas: *aquí representó o colocó*; o bien: *el dios había representado artísticamente*.[4] Allí donde la frase no principia por una de estas fórmulas, ningún derecho auto riza a suponer un cuadro distinto; por el contrario, precisa que todo cuanto a esas palabras se refiere, se considere un solo cuadro, al cual no falta sino la concentración en un único momento que el poeta no estaba obligado a señalar. Todavía hay más: si el poeta hubiese indicado ese momento, si se hubiese detenido en él exactamente, si no hubiese dejado mezclarse a su descripción ningún rasgo que no pudiese ligarse a la acción principal en un cuadro material; en una palabra, si hubiese hecho tal como exigen sus críticos, es verdad que estos señores no hubieran hallado en él nada criticable pero tampoco, en cambio, ningún hombre de gusto hubiera encontrado en el mismo nada que admirar.

Pope, no contento con aprobar la división y los dibujos de Boivin, todavía creyó hacer algo extraordinario de mostrando además que aquella manera de dividir los cuadros estaba indicada por Homero, conforme a las reglas más rigurosas de la pintura, tal como se practica hoy en nuestros días. Contraste, perspectiva, las tres unidades, todo estaba observado del mejor

modo. Y aunque sabía perfectamente, por testimonios dignos de fe, que la pintura, en tiempo de la guerra de Troya, todavía estaba en su infancia, era preciso, según él, o que Homero, gracias a su genio divino, hubiese superado lo que podía hacer la pintura en aquella época o en la suya propia, para ofrecer lo que era capaz de producir en todos los tiempos, o bien que dichos testimonios no fueran lo bastante dignos de fe como para no deber preferirles el testimonio manifiesto del arte os tentado en la fabricación del escudo. En cuanto a la primera hipótesis, es posible que alguien la admita, pero nadie seguramente se dejará persuadir por la segunda, si ha sabido aprender en Ja historia del arte algo más que las simples indicaciones de los historiadores; pues sabrá perfectamente que la pintura, en tiempo de Homero, estaba todavía en pañales, no solamente porque así lo afirma un Plinio o algún otro autor, sino sobre todo porque, conforme se des prende de las obras de arte mencionadas por los antiguos, aun muchos siglos después de Homero, la pintura no había adelantado gran cosa, y, por ejemplo, los cuadros de un Polígono estaban todavía muy lejos de resistir la prueba de que son capaces los del escudo, según Pope. Las dos grandes obras de aquel maestro griego, que se hallaban en Delfos y de las cuales Pausanias nos ha dejado una descripción tan detallada,[5] a todas luces no tenían todavía perspectiva. Esta parte del arte debe rehusarse en absoluto a los antiguos, y lo que Pope alega para probar que Homero tenía ya idea de ella, no prueba sino que el mismo Pope la tenía muy deficiente.[6] “Homero —dice— no puede haber ignorado el arte de la perspectiva, puesto que indica expresamente la distancia de un objeto a otro. Hace observar, por ejemplo, que los espías estaban situados un poco más lejos que los demás personajes y que el roble, bajo cuya sombra se había dispuesto la comida de los segadores, estaba situado al lado. Igualmente, lo que dice del valle sembrado de ganados, de cabañas y establos, es evidentemente la descripción de un gran paisaje en perspectiva. Otra prueba general en apoyo de mi aserción puede hallarse en la multitud de personajes que hace figurar en el escudo, y que en modo alguno podían representarse en él en sus dimensiones naturales; de donde resulta, de modo evidente, que el arte de reducirlos por medio de la perspectiva era ya conocido en aquella época”. La simple observación de este hecho de experiencia óptica, a saber, que un

objeto parece más pequeño de lejos que de cerca, está todavía muy lejos de dar la perspectiva a un cuadro. La perspectiva exige un punto de vista único, un horizonte natural y determinado por el ojo de un solo observador, y esto es precisamente lo que faltaba en los cuadros de los antiguos. En los de Polignoto, el terreno no era horizontal, sino que se elevaba hacia el fondo de modo tan prodigioso, que los personajes que debían parecer colocados unos detrás de otros, más bien aparecían encima unos de otros. Y si tal era generalmente la posición dada a los diversos personajes y a sus grupos, como podemos observar en los antiguos bajorrelieves, en los cuales los personajes del fondo están colocados siempre más arriba que los de adelante y mirando por encima de éstos, es natural admitirlo también en la descripción de Homero, y no separar sin necesidad alguna aquellas de sus imágenes que dicha disposición permite reunir en un solo cuadro. La doble escena de la ciudad pacífica, cuyas calles se veían cruzadas por el alegre cortejo de una boda, mientras se juzgaba un proceso importante en la plaza pública, no exige, por consiguiente, un doble cuadro, y Homero lo ha podido imaginar perfectamente como formando uno solo, porque se representaba a sí mismo la ciudad entera bajo un punto de vista suficientemente elevado como para poder contemplar con comodidad y de una sola mirada las calles y la plaza pública.

Mi opinión es que no se ha llegado a la verdadera perspectiva en los cuadros sino pasando por la pintura de las decoraciones teatrales, y todavía, cuando este arte había ya alcanzado su perfección, debía hacerse difícil aplicar sus reglas en una superficie plana, puesto que hasta en los cuadros de época posterior hallados entre las antigüedades de Herculano, se notan faltas contra la perspectiva, y tan numerosas y diversas, que apenas se perdonarían actualmente a un escolar.[7]

Pero quiero ahorrarme el trabajo de reunir mis observaciones dispersas sobre un punto al cual espero hallar satisfacción completa en la *Historia del arte* prometida por Winckelmann.[8]

XX

EMPRENDO de nuevo mi camino, si es que un paseante puede tenerlo.

Lo que he dicho de los objetos materiales en general se aplica mucho mejor a los objetos materiales dotados de belleza.

La belleza material resulta de la armonía de las diversas partes que la vista abarca de una vez. Exige, pues, que estas partes estén yuxtapuestas, y como los objetos cuyas partes están así dispuestas son el objeto propio de la pin tura, éste es el único arte que puede imitar la belleza física.

El poeta, no pudiendo mostrar sino unos tras otros los elementos de la belleza, se abstiene, pues, por completo de la pintura de la belleza material. Siente que estos elementos, dispuestos sucesivamente, no sabrían producir el mismo efecto que siendo simultáneos; que la mirada que lanzamos sobre el conjunto después de la enumeración de sus partes, no nos da una imagen concordante en todos sus detalles; que es un esfuerzo imposible para la imaginación humana el representarse el efecto que producirían juntas tal boca, tal nariz y tales ojos, si no puede recordarse haber visto un conjunto análogo en la Naturaleza o en el arte.

Y todavía en esto Homero es el modelo por excelencia. El poeta dice, por ejemplo: “Nireo era bello; Aquiles era más bello todavía; Helena era de una belleza divina”. Pero en parte alguna se le ocurre dar una pintura detallada de estas bellezas. Y sin embargo, todo el poema se funda en la belleza de Helena. ¡Qué lujo de detalles hubiera prodigado un poeta de hoy en caso semejante!

Ya Constantino Manases[1] quiso adornar su árida crónica con el retrato de Helena. Yo le agradezco esta tentativa, pues no podría hallar otro ejemplo que demuestre mejor lo insensato que es emprender una cosa que

Homero ha tenido la discreción de omitir. Cuando leo en Manasés: “Era la más bella de todas las mujeres. De bellas cejas, de color fresquísimo, de bellas mejillas, de rostro atractivo, de ojos grandes, de piel blanca como la nieve, de mirada brillante y viva. Dulce, delicada y tierna, era un jardín lleno de encantos, era la belleza personificada. Tenía los brazos de alabastro, blanca la frente, encarnadas las mejillas, los párpados encantadores, seductores los rasgos. Era una belleza sin engaño, sin más color que el natural. Su blancura estaba coloreada de rosa, a semejanza del marfil, que lo está de púrpura. Su cuello era largo y de una gran blancura, y de ahí la ficción de los poetas de que Helena tuvo a un cisne por padre”, me parece ver acarrear hacia lo alto de una montaña las piedras destinadas a construir en la cumbre un pomposo edificio, para ver luego cómo caen todas por el otro lado. ¿Qué imagen deja tras de sí este diluvio de palabras? ¿Cuál era, en fin, la apariencia de Helena? Entre mil personas que leyesen esta descripción, ¿no se formaría cada una de ellas una imagen diferente?

Pero precisa reconocer que los versos políticos de un fraile son cosa muy diferente de la poesía. Oigamos ahora a Ariosto cómo hace el retrato de la encantadora Alcina:

Su gracia noble, su belleza rara
A imitar no alcanza
El más docto pincel. Largo cabello,
Del oro envidia, en rizos anudado,
Bate gentil su alabastrino cuello.
De lirio y rosas el color mezclado,
Por su rostro esparciéndose, contrasta
Con su frente serena,
Do brilla sólo cándida azucena.

Bajo dos negros y sutiles arcos,
Brillan dos negros ojos, claros soles
En cumplir lo que ofrecen siempre parcos.
En torno dellos y en dulce fuego,
Amor se place en voluptuoso juego,

Y templa agudas flechas,
Que siempre van al corazón derechas.
De este rostro perfecto
Baja por medio una nariz divina.
La envidia, en fin, el mínimo defecto
Buscara en vano a la beldad de Alcina.

Entre dos graciosísimos hoyuelos
Lucen dos hilos de preciosas perlas,
Y un bello labio del carmín más puro
Ya las esconde y ya permite verlas.
De este purpúreo labio se desprenden
Las amables razones
Que en viva llama el corazón encienden.
Allí se forma aquella dulce, tierna,
Angelical sonrisa,
En que el mortal divisa
Los goces todos de una dicha eterna.

Blanca cual el marfil es su garganta.
De su seno de nieve
A cada lado un globo se levanta
Que, agitado, se mueve,
Cual las ondas que forma viento leve.
De sus encantos descubrir el resto
Los cien ojos de un Argos no podrían;
Mas es de suponer que corresponde
A aquello que se ve lo que se esconde.

Guarda su brazo justo
Perfecta proporción con todo el busto;
Termínalo una mano de azucena
Que en torneados dedos se prolonga,
Y a cuya tersa candidez no hay vena
No hay arruga ni nudo que se oponga.
Un pie ligero, esbelto y recogido

Sostiene en fin a aquella
Que se muestra a Roger afable y bella.[2]

Milton dice, con ocasión del Pandemonio: “Unos alaban la obra, otros el artista”. Así, pues, el elogio de la una no implica necesariamente siempre el elogio del otro. Una obra de arte puede merecer todos los aplausos sin que con tenga mucho que decir en favor del artista. En cambio, un artista puede con razón reclamar nuestra admiración sin que su obra nos satisfaga por completo. Si esto no se olvida jamás, es fácil hacer concordar juicios contradictorios en apariencia. Como el de Dolce, por ejemplo, en sus diálogos sobre la pintura, en uno de los cuales hace pronunciar al Aretino un elogio extraordinario de las estancias de Ariosto citadas,[3] y que yo, por el contrario, las elijo como ejemplo de un cuadro sin cuadro. Y los dos tenemos razón: Dolce admira en ellas el conocimiento de que hace gala el autor en materia de belleza física, y yo no considero sino el efecto que este conocimiento puede producir en mi imaginación, en tanto es expresado por palabras. De dicho conocimiento concluye Dolce que los buenos poetas son también buenos pintores, y yo, de dicho efecto, que lo que los pintores pueden expresar perfectamente en líneas y colores, no puede el poeta traducirlo en palabras. Dolce recomienda la descripción de Ariosta a lodos los pintores, como el retrato más perfecto de una bella mujer, y yo la recomiendo a todos los poetas como la más instructiva advertencia de no intentar, con peor fortuna todavía, lo que debía resultarle tan mal al mismo Ariosto. Al, decir esto,

Su gracia noble, su belleza rara
A imitar no alcanza
El más docto pincel.

prueba que comprende el arte de las proporciones tan perfectamente como haya podido estudiarlo el artista más concienzudo en la Naturaleza y en los antiguos.[4] En estas simples palabras:

De lirio y rosas el color mezclado,
Por su rostro esparciéndose,

concedo que se revele un perfecto colorista, un nuevo Ticiano.[5] Del hecho de que compara el oro a la cabellera de Alcina, sin llamarla una cabellera de oro, puede deducirse también que desaprobaba el empleo del oro verdadero en la pintura.[6] Igualmente concedo que en aquella nariz que hace descender en medio del rostro se halle el mismo perfil que vemos en las antiguas estatuas griegas, copiado más tarde en las romanas.[7] Pero ¿qué importa al lector toda esta erudición, esta penetración, si no busca imaginar otra cosa que la visión de una bella mujer, esa dulce emoción que acompaña a la visión real de la belleza? ¿Basta que el poeta conozca las proporciones que constituyen la belleza de las formas, para que nosotros las sepamos también? Y aunque las supiéramos, ¿las veríamos en su descripción? ¿Nos facilitaría de ellas el recuerdo vivo e inmediato? Una frente encerrada en sus convenientes límites, una nariz que la misma envidia no sabría corregir, una mano un poco larga y estrecha, ¿qué imagen nos dan estas fórmulas generales? En boca de un maestro de dibujo, que quisiera hacer observar a sus alumnos las bellezas de un modelo académico, podrían significar todavía algo, pues no debe rían dichos alumnos sino lanzar una mirada a aquel modelo para ver los límites convenientes de la frente radiante, el bello perfil de la nariz, la longitud proporcionada de la mano. Pero en el poeta nada veo y sólo siento despecho ante la nulidad de mis mayores esfuerzos por llegar a ver alguna cosa.

En este punto, en que por tratarse de no decir nada, Virgilio ha podido imitar a Homero, ha sido bastante feliz. Su Dido no es sino la *pulcherrima Dido*. Y si a propósito de la misma nos hace alguna descripción, es refiriéndose sólo al vestido, a sus magníficos adornos:

“Por fin aparece Dido. Su clámide de Tiro está bordada de una franja deslumbrante; su carcaj es de oro, el oro anuda su cabellera, y un broche dorado sujeta los pliegues de púrpura de su manto”.[8]

Si por este motivo se le quisiera aplicar lo que aquel viejo artista decía a un principiante que había pintado una belleza muy adornada: “No has podido pintarla bella y la has pintado rica”, Virgilio respondería: “No es

mía la culpa, sino de los límites de mi arte, y es mérito mío el haberme sabido encerrar en ellos”.

No puedo dejar de mencionar aquí los dos cantos en que Anacreonte analiza la belleza de su amada y su amigo Batilo.[9] El recurso que emplea lo concilia todo. Supone tener delante de sí a un pintor y hacerle trabajar a su vista. “He aquí —le dice— cómo debes pintar la cabellera, la frente, los ojos, la boca, el pecho, las manos”. Lo que no podía el artista componer sino por partes, no debía el poeta prescribirlo de otro modo. Su intención no es darnos a conocer y hacernos sentir, por esta dirección oral del pintor, la belleza del objeto amado, pues él mismo siente la insuficiencia de las palabras, y, precisamente por esto, llama al arte en su ayuda, exaltando de tal modo su poder, que todo el canto parece hecho más bien en loor del arte que de su amada. El poeta no ve el retrato, sino a su ama da misma, y cree que esta imagen va a abrir la boca para hablar:

“¡Basta! Ya lo veo. Pronto, ¡oh, retrato! vas a hablar”.

Igualmente, en el detalle de las bellezas de Batilo, el elogio del adolescente está de tal modo ligado al elogio del arte y del artista, que no sabría distinguirse en honor de quién Anacreonte ha compuesto su canto. Reúne las partes más bellas de diferentes cuadros cuyo rasgo característico es precisamente la belleza eminente de las mismas. Toma el cuello de un Adonis, el pecho y las manos de un Mercurio, las caderas de un Pólux, el vientre de un Baco, hasta que halla su Batilo entero en un Apolo que el artista ha dotado de todas las perfecciones:

“Que con este rostro, tenga un cuello más blanco que el de Adonis; ponle el pecho y las dos manos de Mercurio, las piernas de Pólux, el vientre de Baco… En fin, toma este Apolo para hacer de él un Batilo”.

Igualmente, Luciano no sabe dar una idea de la belleza de Pantea sino remitiendo al lector a la más bellas estatuas de mujer de los antiguos artistas.[10] ¿No es esto reconocer que las palabras, por sí mismas, no tienen aquí poder alguno, que la poesía balbucea y que la elocuencia queda muda cuando el arte no viene en cierto modo a servirle de intérprete?

XXI

PERO ¿no pierde demasiado la poesía si se le prohíben tedas las imágenes de belleza corporal? ¿Pero quién pretende prohibírselas? Si se trata solamente de desviarla de un camino por el cual cree llegar a reproducir dichas imágenes, mientras no hace sino seguir los pasos de un arte hermano, detrás del cual se arrastra penosamente, sin poder, como él, llegar jamás al fin propuesto, ¿es esto cerrarle todos los demás caminos, en los cuales precisamente debe el arte a su vez cederle el paso?

El mismo Homero, que con tanto cuidado se abstiene de toda descripción detallada de la belleza física, y que apenas nos dice al pasar que Helena tenía los brazos blancos[1] y una bella cabellera;[2] el mismo Homero, repito, sabe muy bien, a pesar de ello, darnos una idea de su belleza que supera todo cuanto sea capaz de ofrecemos la pintura. Recuérdese el pasaje en que Helena se presenta en medio de la asamblea de los ancianos del pueblo troyano. Los venerables viejos la ven y exclaman:[3]

“No es de extrañar que los troyanos y los griegos de bellas cnémides hayan sufrido tanto tiempo miles de males por causa de esta mujer. Pues su belleza sólo es compara ble a la de las diosas inmortales”.

¿Qué recurso es capaz de engendrar una idea más viva de la belleza que éste de representar a la fría vejez reconociendo que Helena valía aquella guerra que costó tantas lágrimas y tanta sangre?

Lo que Homero no podía describir en sus elementos constitutivos, nos lo da a conocer por el efecto que produce. Pinten los poetas el placer, la atracción, el amor, el arrebato que causa la belleza, y nos habrán pintado la belleza misma. ¿Quién imaginará feo el objeto del amor de Safo, cuando ella reconoce que su sola vista le hace perder el sentido y el pensamiento?

¿Quién no imaginará ver el ser más bello y perfecto, si simpatiza con el sentimiento que sólo este ser puede excitar? Si al mostrarnos Ovidio a su Lesbia creemos gozar del encanto de que gozaba él mismo, no es porque nos pinte su cuerpo, parte por parte, sino porque lo hace con aquella embriaguez voluptuosa tan propia a despertar nuestra imaginación.

Otro de los medios de que se vale la poesía para superar al arte en la representación de la belleza corporal, es transformar en encanto esta belleza. El encanto es la belleza en movimiento, y por esta causa es menos favorable al pintor que al poeta. El pintor no puede sino hacer adivinar el movimiento, pero de hecho, sus figuras están in móviles. Por consiguiente, en la pintura el encanto degenera en mueca. Pero en la poesía, queda tal cual es, una belleza fugaz, que deseamos ver renovarse, que aparece y desaparece, y, como en general, nos acordamos más fácil y viva mente del movimiento que de las formas y colores, el encanto obra en nosotros mayor efecto que la belleza. Vol viendo al retrato de Alcina, lo que en él nos agrada y conmueve es el encanto. La impresión que producen sus ojos no deriva de que sean negros y llenos de fuego, sino de que, Henos de dulzura en el mirar y de languidez en sus movimientos, miran tiernamente en derredor y se mueven lentamente, porque el amor revolotea en torno de ellos y por ellos lanza todas sus flechas. Su boca encanta, no por que los labios, cubiertos de un cinabrio natural, encierren dos hileras de finas perlas, sino porque en ella se dibuja una amable sonrisa que, por sí sola, abre un paraíso sobre la tierra; porque de aquella boca salen palabras afectuosas que enternecen los corazones más feroces. Su seno encanta, no porque la leche, el marfil y las manzanas nos representen su blancura y su forma graciosa, sino porque le vemos elevarse y bajarse como las olas en la orilla, cuando el céfiro lucha y juega con ellas. Estoy seguro de que unos cuantos rasgos de parecido encanto, condensados en una o dos estancias, hubieran producido mucho más efecto que las cinco en que los ha diseminado Ariosto entre fríos rasgos de belleza plástica, demasiado técnicos para conmovernos.

El mismo Anacreonte ha preferido caer en la aparente trivialidad de pedir al pintor una imposibilidad para no tener que renunciar a vivificar por el encanto la imagen de su amada:

“Que todas las gracias revoloteen en torno a su delicada barbilla y su cuello de mármol”. ¿Pero cómo? ¿Debe entenderse esto en sentido literal? Ningún artificio plástico es capaz de ello. El pintor podía dar al mentón el más bello contorno, el hoyuelo más bello, *Amoris digitulo impressum* (impreso por el pequeño dedo del Amor), podía dar al cuello la forma más bella, pero nada más. Los movimientos sinuosos de aquel bello cuello, el juego de los músculos que hacía más o menos visible aquel hoyuelo, el encanto propiamente dicho, estaba por encima de su arte. El poeta apela al máximo recurso de que es capaz su arte para hacernos sensible la belleza, a fin de que el pintor sepa buscar también en el suyo la expresión más elevada. Nuevo ejemplo en apoyo de la observación hecha más arriba, a saber, que el poeta, aun cuando hable de obras de arte, no está por eso obligado a encerrar sus descripciones en los límites que sólo rigen para ellas.

XXII

ZEUXIS pintó una Helena y tuvo la audacia de escribir al pie de su cuadro los célebres versos de Homero en que los viejos encantados expresan su admiración. Jamás la pin tura y la poesía lucharon en condiciones tan iguales. La victoria quedó indecisa y las dos merecieron ser coronadas.

Del mismo modo que el poeta había tenido la prudencia de no mostrarnos la belleza sino por su efecto, sabiendo bien que no podía representárnosla en sus elementos, el pintor, no menos prudente, sólo nos representó la belleza en sus elementos constitutivos, considerando todo otro artificio como indigno de su arte. Su cuadro no consistía sino en la imagen de Helena, de pie y desnuda, pues es muy probable que fuese la misma precisamente que había pintado para los crotoniatas.[1]

Y por curiosidad compárese con este cuadro de Zeuxis el que Caylus traza al artista moderno, siguiendo los aludidos versos: “Helena, cubierta de un velo blanco, aparece entre los ancianos, en medio de los cuales está Príamo, con las insignias de su realeza. El artista deberá esforzarse sobre todo en hacernos sentir el triunfo de la belleza por las miradas inflamadas y por todos los signos de una estupefacción admirativa pintada en los rostros de los fríos viejos. La escena tiene lugar en una puerta de la ciudad. El fondo del cuadro puede perderse en el cielo libre o bien hacia los edificios elevados de la ciudad; la primera manera sería más atrevida, pero tan buen efecto produciría una como otra”.

Representémonos este cuadro ejecutado por el más gran¿e maestro de nuestro tiempo y pongámoslo en paralelo con el de Zeuxis. ¿Cuál indicará mejor el triunfo de la belleza? ¿Éste, en que el mismo espectador la siente, o aquél en que precisa que la adivine por los gestos que la emoción produce

en las barbas canas? *Turpe senilis amor*. Una mirada lujuriosa vuelve ridículo el rostro más respetable, y un viejo poseído de ardores juveniles es, hasta cierto punto, un objeto repugnante. Por el contrario, esta falta no es de imputar a Homero, porque el sentimiento que experimentan sus ancianos es un fuego pasajero que su prudencia ahoga pronto: una pasión que hace honor a Helena, sin avergonzarlos a ellos. Pues a la par que confiesan su sentimiento, exclaman:

"Sin embargo, sea como sea, vuelva a su patria en vez de quedar aquí, como una plaga para nosotros y nuestros hijos".

Sin esta resolución, serían viejos alocados, tal como en el cuadro de Caylus. Y además, en este cuadro, ¿a quién dirigen los viejos sus miradas ardientes? —A una forma velada, oculta. —¿Y ésta es Helena? —No puedo comprender cómo Caylus ha podido dejarle el velo. Cierto que en Homero aparece con él, según puede verse en es tas líneas: "En seguida salió de su palacio cubierta de un velo blanco…"; pero lo lleva sólo para atravesar las calles, y si en el poeta expresan los viejos su admiración antes que se haya quitado el velo, según parece, no era ésa la primera vez que los ancianos la veían, y así, pues, su exclamación podía no ser fruto de la contemplación del momento mismo, sino que, por el contrario, podían haber experimentado antes lo que sólo entonces confesaban por primera vez. En el cuadro no hay motivo para nada parecido. En él los viejos aparecen al mismo tiempo que el objeto que les encanta, y el espectador se siente sumamente sorprendido al percibir, como ya he dicho, que lo que miran lujuriosos no es sino una forma oculta y velada. ¿Y qué parecido tiene esta imagen con Helena? El velo blanco y tal vez sus formas, hasta donde permiten adivinarlas los vestidos. Sin embargo, quizás no era la intención del conde cubrir también el rostro, y sólo ha designado el velo como una parte del traje. Pero si es así (aunque no lo autoricen sus palabras: *Helena cubierta de un velo blanco*), entonces es extraño que mientras llama cuidadosamente la atención del artista sobre la expresión que debe darse al rostro de los ancianos, no tiene una sola palabra para la belleza del rostro de Helena. Esta púdica belleza, con los ojos humedecidos por el vacilante brillo de una lágrima de arrepentimiento, aproximándose tímidamente… Y bien; ¿es la suprema belleza cosa tan familiar a nuestros artistas que no

necesiten consejo alguno de nadie? ¿O bien la expresión es más importante que la belleza, y estamos ya acostumbrados en la pintura a aceptar, como en la escena, a la más fea actriz por una encantadora princesa, con tal que su príncipe afecte sentir por ella un violento amor?

Realmene, el cuadro de Caylus rivalizaría con el de Zeuxis, como la pantomima con la poesía más elevada.

Homero era leído, sin duda alguna, con mayor entusiasmo antes que hoy. Sin embargo, no son muchos los cuadros que los artistas antiguos hayan pintado inspirándose en él.[2] Lo único que al parecer han hecho es aprovechar algunas veces las indicaciones del poeta relativas a ciertas bellezas corporales; éstas y no otras eran las que pintaban, pues se daban perfecta cuenta de que esos asuntos eran los únicos que les permitían rivalizar con los poetas. Zeuxis había pintado no solamente a Helena, sino a Penélope; la Diana de Apeles era la Diana de Homero en compañía de sus ninfas. A este respecto, haré observar que el pasaje de Plinio en que se hace mención de esta última exige una corrección.[3] Por el contrario, copiar acciones de Homero, sencillamente porque ofrecen rica composición, excelentes contrastes y pintorescos efectos de luz, parece no haber sido del gusto de los artistas antiguos, y lógico es que así fuera, si el arte se mantenía estrictamente en los límites de su fin más elevado. Por el contrario, valíanse del espíritu del poeta para alimentar su imaginación de los rasgos más nobles; el fuego del entusiasmo de aquél encendía el suyo, veían y sentían como él, de manera que sus obras reproducían las de Homero, no a la manera como un retrato reproduce el original, sino el hijo a su padre; eran parecidas, pero diferentes. El parecido no consiste las más de las veces riño en un solo rasgo; los demás nada tienen de común, a no ser que tanto en uno como en otro armonizan perfectamente con el rasgo que forma el parecido.

Por otra parte, como las obras poéticas de Homero eran más antiguas que ninguna otra obra de arte; como Homero había precedido a un Fidias o un Apeles en la contemplación artística de la naturaleza, no es de extrañar que los escultores y pintores, antes de haber podido estudiar la naturaleza en sí misma, encontrasen en Homero una serie de observaciones extraordinariamente útiles que, como es natural, se apresuraron a utilizar,

imitando así la naturaleza conforme a Homero. Fidias confesaba que estos versos:[4] “Júpiter dijo, e hizo señal con las cejas. Su cabe llera de ambrosía flotó sobre la cabeza inmortal del dios. Todo el Olimpo tembló…”, le habían servido de modelo para su Júpiter Olímpico, y que sólo por medio de ellos había logrado hacer una figura divina, “robada, por decirlo así, a los cielos mismos”. El que por esto entienda que la imaginación del artista ha sido inflamada por la noble imagen del poeta, valiéndose de la misma para elevarse a ideas tan sublimes, descuida, a mi modo de ver, lo esencial, contentándose con algo general cuando cabría señalar algo muy particular a la vez que muy satisfactorio. Mi opinión es que Fidias reconocía que el poeta le había hecho notar por vez primera la fuerza de expresión que tienen las cejas, a la vez que la “parte de vida”[5] que hay en ellas. Quizás se vio obligado a cuidar más de su cabe llera para traducir, en cierto modo, lo que Homero llama una cabellera de ambrosía. Pues está probado que los artistas antiguos anteriores a Fidias entendían poco del valor expresivo de la fisonomía, y además, descuidaban mucho la cabellera. El mismo Mirón dejaba mucho que desear todavía sobre estos dos puntos, como observa Plinio,[6] y según este autor, Pitágoras de Leontium fue el primero que se distinguió por el cuidado con que trató los cabellos.[7] Lo que Fidias aprendió de Homero, los demás artistas lo aprendieron de las obras de Fidias.

Otro ejemplo del mismo género, que me ha parecido concluyente: recuérdese la observación de Hogarth sobre el *Apolo* de Belvedere.[8] “Este *Apolo* —dice— y el *Antínoo* se hallan en Roma, en un mismo palacio. Pero si el *Antínoo* admira, el *Apolo* llena de estupor; y esto, según expresión de los viajeros, por un aspecto más que humano que ninguno sabe explicar. Y este efecto —dicen—, es tanto más extraordinario cuanto que, si bien se mira, la falta de pro porción es evidente aun para el profano. Uno de los mejores escultores que tenemos en Inglaterra, que ha estado recientemente en Roma para ver estas estatuas, me ha confirmado lo que acabo de decir, y particularmente, que los pies y las piernas son demasiado gruesas en relación con las partes superiores. Andrea Sacchi, uno de los más grandes pintores italianos, parece haber sustentado igual opinión, pues sin eso no se comprendería por qué (en un cuadro célebre, actualmente en Inglaterra) ha

dado a su *Apolo*, coronando al músico Pasquilini, las proporciones del *Antínoo*, cuando en todo lo demás parece haber copia do el *Apolo*. Aunque muchas veces vemos en las grandes obras descuidada una parte menos importante, no puede ser así en este caso. Pues en toda bella estatua, la exactitud de proporciones es una de las bellezas esenciales. Debemos, pues, deducir de ello que la exageración de los miembros ha sido hecha con toda intención; de otro modo, hubiera sido fácil corregir este defecto. Si examinamos, pues, en detalle, las bellezas de esta figura, podremos decir con razón que lo que hasta el presente ha sido considerado por la gente como excelencia indescriptible, resulta precisa mente de lo que parece ser una falta en una de las partes". Todo esto es muy claro, y yo añadiré que el mismo Homero ha sido el primero en comprender y decir que existe cierto aire de grandeza resultante de la simple exageración de dimensiones de los pies y de las piernas. Pues cuando Antenor compara la estatua de Ulises con la de Menelao, Homero le hace decir:[9] "Cuando los dos estaban de pie, Menelao aventajaba a Ulises por su talla, pero cuando estaban sentados, Ulises era mucho más imponente que Menelao". Puesto que Ulises, una vez sentado, ganaba el aire imponente que Menelao perdía en esta actitud, fácil es determinar la proporción existente en uno y otro entre la parte superior del cuerpo y los miembros inferiores. Ulises tenía exceso de proporción en la primera y Menelao en estos últimos.

XXIII

LA DISCORDANCIA de una sola parte puede perturbar la armónica belleza de muchas otras. Sin embargo, no por esto el objeto llegará a ser feo. Pues también la fealdad exige que haya varias partes discordantes que es preciso asimismo abarcar de una vez, si se quiere experimentar el sentimiento contrario al que produce la belleza.

La fealdad no debería, pues, conforme a su naturaleza, ser objeto de ¡a poesía, y sin embargo, Homero ha pintado en Tersites la extrema fealdad, y lo ha hecho enumerando sucesivamente sus diferentes partes. ¿Por qué ha hecho, pues, con la fealdad lo que con tanto tacto ha omitido en la belleza? ¿No se desvanece el efecto de la fealdad con la enumeración sucesiva de las partes, lo mismo que se desvanece el efecto de la belleza con una parecida enumeración de sus elementos?

Así sucede, en efecto, y esto es precisamente lo que justifica a Homero. Si el poeta puede hacer uso de la fealdad, es porque en la descripción poética la fealdad de las imperfecciones del cuerpo pierde el aspecto tan desagradable que ofrece en la realidad, transformándose en un fenómeno que, desde el punto de vista de la impresión que produce, deja en cierto modo de ser tal; lo que puede utilizar por sí mismo, lo utiliza como ingrediente para hacer nacer y fortificar ciertos sentimientos complejos con que se ve obligado a divertirnos, a falta de emociones puramente agradables.

Estos sentimientos complejos son el de lo ridículo y el de lo terrible.

Homero hace feo a Tersites para hacerlo ridículo. Pero no es sencillamente por su fealdad por lo que se muestra ridículo, pues la fealdad es una imperfección y el ridículo nace de un contraste entre las perfecciones

y las imperfecciones.[1] Tal es la definición de un amigo mío, a la cual añadiría yo que este contraste no debe ser ni demasiado chocante ni demasiado vivo, a fin de que las oposiciones, y séame aquí permitido el lenguaje del pintor, puedan ser tales que les sea posible fundirse las unas en las otras. El sabio y humilde Esopo no nos parece ridículo aunque tenga la fealdad de Tersites. Por una necia invención de la Edad Media, se ha querido atribuir a su persona, a causa de su físico deforme, la comicidad de sus fábulas instructivas. Pues un cuerpo mal formado y un alma bella son como el aceite y el vinagre, que, aunque estén mezclados, el gusto sabe distinguirlos. Ningún tercer sentimiento se produce, porque el cuerpo provoca el dolor y el alma el placer, cada uno independiente del otro. Sólo cuando el cuerpo mal formado es a la vez débil y enfermizo; cuando dificulta al alma en sus funciones; cuando es motivo de enojosos prejuicios en contra de ésta, solamente entonces se confunden el disgusto y el placer. Pero el nuevo fenómeno que resulta de ello no es la risa, sino la piedad, y el ob jeto que sin esto hubiéramos solamente estimado, se nos hace interesante. Pope, débil y mal formado, debía hacerse mucho más interesante a sus amigos que a los suyos respectivos el bello y elegante Vicherley. Si Tersites debía ser ridículo era preciso que fuese ante todo feo; sin embargo esta sola condición no bastaba. La fealdad, la concordancia de esta fealdad con su carácter, la contradicción que surge entre ellas por una parte, y la idea que se forma de su propia importancia por otra, el poco efecto de s u r bravatas, con las cuales sólo logra rebajarse a sí mismo; todo esto es necesario para alcanzar el fin. La última condición es el “paso peligroso” que Aristóteles[2] exige absolutamente para el ridículo, del mismo modo que mi amigo da por condición indispensable que el contraste de que hemos hablado no sea de gran importancia y sólo nos interese muy poco. Supongamos solamente que Tersites hubiese pagado más caro sus maliciosas difamaciones contra Agamenón, que en lugar de costarle dos contusiones sanguinolentas, pagara con la vida, y entonces dejaremos de reír. Pues aquella monstruosa forma humana es, sin embargo, un hombre cuya destrucción nos parece un mal mayor que todos sus defectos y todos sus vicios. Y si no, hágase la prueba leyendo su fin en Quinto de Calabria:[3] Aquiles se arrepiente de haber muerto a Pentesilea; esta belleza bañada

en su sangre, vertida con tanto coraje, excita el respeto y la piedad del héroe, y pronto este respeto y esta piedad se transforman en amor. Pero Tersites le reprocha injuriosa mente este amor como una falta, y declama contra la voluptuosidad, “que vuelve insensato al hombre más valeroso”. Aquiles se enfurece, y sin responder palabra, le hiere con tanta fuerza entre la mejilla y la oreja, que los dientes, la sangre y la vida le escapan por la garganta. ¡Cuánta crueldad! Aquiles, furioso y criminal, vuélvese más odioso que Tersites, injurioso y socarrón. El grito de alegría que profieren los griegos en aquel momento me hiere y me pongo de parte de Diómedes, que desenvaina la espada para vengar a su pariente en el matador; pues, en aquel instante, yo no veo en Tersistes más que al hombre.

Pero supuesto que las excitaciones de Tersites hubiesen provocado un motín, que el pueblo, sublevado, se hubiese vuelto a embarcar y hubiese abandonado traidoramente a sus generales, que los jefes hubiesen aquí caído en manos de un enemigo ávido de venganza, mientras un castigo celeste hubiese infligido una destrucción completa a la flota y al pueblo, ¿qué aspecto tomaría a mis ojos la fealdad de Tersites? Si la fealdad inocente puede hacerse ridícula, la fealdad culpable es siempre terrible. Nada mejor hará comprender esto que dos excelentes pasajes de Shakespeare. Edmundo, el bastardo del conde de Glocester, en *El rey Lear*, no es menos innoble que Ricardo, duque de Glocester, quien, por medio de los crímenes más monstruosos, se abrió un camino al trono, al cual subió bajo el nombre de Ricardo III. Pero ¿de dónde proviene que el primero esté lejos de excitar tanto horror como el último? Cuando oigo al bastardo decir:[4]

> Mi diosa tú, naturaleza, eres,
> Y he de acatar tu ley. ¿Cómo tolero
> Que enojosas costumbres, o caprichos
> De mundanales leyes, me despojen
> Porque a la zaga de mi hermano vine
> Doce o catorce lunas? ¿Yo bastardo?
> ¿Indigno yo? ¿Por qué, cuando mi aspecto
> Es tan gentil, tan liberal mi alma
> Y perfectas mis formas cual progenie

De dama virtuosa? ¡Como indignos
nos sellan! y ¿por qué? ¡Con la ignominia!
¡Cual bastardos! —¿Indignos? ¡Como indignos!
Nosotros que en los raptos más secretos
De la naturaleza recabamos
Más calidad y más vigor que alcanza
El lánguido y cansado lecho insulso,
Donde el tropel de pisaverdes nacen
Que entre el velar y entre el dormir se engendran.

oigo a un diablo, pero le veo en forma de un ángel de luz.
Por el contrario, cuando oigo al duque de Glocester decir.[5]

Mas yo, que no nací para el retozo,
Ni hago la corte al amoroso espejo;
Yo, mal formado, que de amor no luzco
La majestad ante donosa ninfa,
Yo, de tales ventajas excluido,
Privado, por falaz naturaleza
De distinción, deforme, de repente
A medio hacer encaminado al mundo,
Y eso tan mal y de tan torpe modo
Que el can me ladra al divisar mi garbo;
En este tiempo, yo de paz y fiesta,
Para matar el tiempo no hallo goce,
A no ser que, mirando al sol mi sombra.
Sobre mi propia imperfección discurra.
Y así, pues, ser amado no es posible,
Ni entretener tan agradables días,
Determinado tengo ser infame
Y odiar los vanos goces de estos días,

un diablo y veo a un diablo bajo una forma que diablo debiera tener.

XXIV

ASÍ ES COMO el poeta utiliza la fealdad de formas; cuanto al pintor, ¿puede utilizarla también legítimamente?

La pintura, como artificio imitativo, puede traducir la fealdad; pero como arte, no puede representarla. Desde el primer punto de vista, todos los objetos visibles le pertenecen; desde el segundo punto de vista, debe limitarse solamente a los objetos que despierten sensaciones agradables.

Pero ¿las mismas sensaciones desagradables no agradan al ser reproducidas por el arte? No todas. Un crítico ingenioso[1] ha hecho sobre este punto las siguientes observaciones: “Las imágenes del temor, de la tristeza, del espanto, de la piedad, etcétera, no pueden producir una impresión desagradable sino teniendo el mal por real. Es tas imágenes pueden, pues, resolverse en sensaciones agradables, a la idea de que son una ilusión del arte. Pero la sensación de repugnancia, en virtud de las leyes de la imaginación, nace de la simple impresión de la imagen en el alma, y prescindiendo de que el objeto sea o no tenido por real. ¿De qué le vale entonces al espíritu herido que el arte descubra su ficción? La impresión desagradable no procede de la suposición de la realidad del mal, sino de su simple imagen, y ésta es bien real. La repugnancia es un sentimiento simple, totalmente ajeno a la existencia real o imaginaria de su objeto”.

Esto es verdad también de la fealdad de formas. Esta fealdad nos daña la vista, contraría nuestro gusto por el orden y la armonía, y hace nacer la aversión, independientemente de toda consideración relativa a la existencia, real o no, del objeto que nos la produce. Tersites no nos es soportable ni en la naturaleza ni en el retrato, y si en éste nos desagrada menos, no es porque la fealdad de su forma, en la imitación, deje de ser fealdad, sino porque

tenemos la facultad de prescindir de ella para disfrutar únicamente del arte del pintor. Pero este disfrutar es interrumpido a cada instante por la reflexión del mal empleo que se ha hecho del arte, y es raro que esta reflexión no lleve tras de sí cierto desprecio por el artista.

Para Aristóteles[2] el hecho de que las cosas que miramos con repugnancia en la Naturaleza nos causen placer al verlas fielmente representadas se explicaría por la natural curiosidad del hombre. Nos alegramos cuando por la imagen exacta aprendemos “lo que cada cosa es”, o bien podemos concluir “que es esto o aquello”. Pero de esto nada se deduce en favor de la fealdad en la imitación. El placer que nace de nuestra curiosidad satisfecha e3 momentáneo y sólo accidental con relación al objeto que lo hace nacer. Por el contrario, la repulsión que sigue a la vista de la fealdad es permanente y esencial el objeto que la excita. ¿Cómo podría, pues, el primer sentimiento contrarrestar el segundo? Y tampoco podría borrar el desagradable efecto de la fealdad, la pequeña distracción que nos procura la consideración del parecido. Cuando más estrechamente comparo la copia fea con el original feo, tanto más exclusivamente sufro dicho efecto, de suerte que el placer de la comparación se desvanece pronto y sólo me queda la impresión repugnante de la doble fealdad. A juzgar por los ejemplos que nos presenta, no parece que Aristóteles haya querido contar la fealdad de las formas en el número de los objetos desagradables que pueden agradar en la imitación. Tales ejemplos son: las bestias feroces y los cadáveres. Las bestias feroces inspiran espanto, incluso las que no son feas, y es este espanto y no su fealdad, el que por medio de la imitación, se transforma en sensación agradable. Lo mismo resulta con los cadáveres; un sentimiento de profunda piedad, la idea espantosa de nuestro aniquilamiento, hace que en la Naturaleza sea el cadáver un objeto repulsivo; pero en la imitación quita a dicha piedad su parte de dolor, y por otro lado, un concurso de halagadoras circunstancias puede alejarnos por completo de aquella idea de muerte, o unírsele de modo tan inseparable, que creamos hallar en dicha idea más motivos de deseo que de temor.

Así, puesto que la fealdad de formas, en razón de la impresión desagradable que produce, ya sea en la naturaleza o en el arte, no puede ser, en sí y por sí, objeto de la pintura considerada como arte, todavía faltaría

examinar si no podría serle útil, como lo es a la poesía, en calidad de ingredientes para fortificar otras sensaciones.

¿Puede la pintura valerse de la fealdad de formas para llegar a lo ridículo y a lo terrible?

No me atreveré a contestar resueltamente a esta cuestión. Cierto que la fealdad inocente puede también ser ridícula en pintura, sobre todo cuando se junta a pretensiones de encanto y de seriedad. Cierto es también que la fealdad perversa puede producir igual espanto en un cuadro que en la Naturaleza, y este ridículo y este espanto, que son ya por sí mismos sentimientos complejos, adquieren en la imitación un nuevo grado de sabor y encanto.

Debo hacer observar, sin embargo, que, a pesar de todo esto, la pintura, en este caso, no se halla por completo en iguales condiciones que la poesía. En poesía, como he hecho notar ya, la fealdad de formas, gracias al cambio que transforma en sucesivas sus partes coexistentes, pierde casi por completo su efecto repulsivo; desde este punto de vista, deja, pues, por decirlo así, de ser fealdad, pudiendo unirse tanto más íntimamente con otros caracteres para producir un efecto nuevo y particular. En pintura, por el contrario, la fealdad guarda reunidas todas sus fuerzas, y obra, por lo tanto, casi con igual violencia que en la Naturaleza misma. El ridículo de la fealdad inocente no puede, en consecuencia, durar mucho, pues en seguida nace la sensación desagradable, y lo que en un primer momento era burlesco, se torna luego solamente horrible. Y lo mismo sucede con la fealdad perversa; lo terrible des aparece poco a poco, para ceder el paso a lo deforme.

Sentado esto, el conde de Caylus tenía perfecta razón al omitir, de la serie de sus cuadros homéricos el episodio de Tersites. Pero ¿debemos deplorar por igual razón el verlo en Homero? Siento mucho que un sabio, que siempre ha dado pruebas de buen gusto, sea de esta opinión.[3] Pero reservo para otro lugar la explicación más detallada de este punto.

XXV

LA SEGUNDA diferencia que el crítico ya citado halla entre la repugnancia y los demás sentimientos desagrada bles debe buscarse en la sensación penosa que despierta en nosotros la fealdad de forma.

“Hay otros sentimientos desagradables —dice[1]— que no ya en la imitación, sino en la naturaleza misma pueden agradar al espíritu, y la razón de ello es que no engendran una sensación de mero desagrado, sino que mezclan siempre algún placer a su amargura. Nuestro temor raras ve ces: se ve privado de toda esperanza, el espanto reanima nuestras fuerzas para escapar al peligro, la cólera se alía al deseo de vengarse, la tristeza a la imagen agradable de la dicha pasada, y la piedad se hace inseparable de un sentimiento de amor y de afección. El alma es libre de detenerse, tan pronto en el lado agradable como en el des agradable de un sentimiento, y de crearse así una mezcla de dolor y de alegría que tiene más encanto que el placer más puro. No es preciso muchas reflexiones para haber observado esto miles de veces; si no, ¿cómo se explicaría que el colérico prefiera su cólera y el triste su desazón, a todas las imágenes alegres por medio de las cuales se cree poder calmarle? Pero sucede muy al contrario con la repugnancia y los sentimientos análogos. El alma no halla en ellos mezcla alguna de placer; la repulsión la vence, y por eso no cabría imaginar, ni en la Naturaleza ni en la imitación, circunstancia alguna que pudiera impedir al espíritu separarse con repulsión de esas imágenes”.

Perfectamente justo; pero puesto que el mismo critico reconoce que existen otros sentimientos análogos a la repugnancia, que, como ella, sólo engendran sensaciones des agradables, ¿qué otro sentimiento puede serle más análogo que el de la fealdad de formas? También éste se presenta en la

Naturaleza sin la menor mezcla de placer, y puesto que tampoco es susceptible de recibirlo por la imitación, ninguna circunstancia, pues, sabría imaginarse que impidiera al espíritu separarse con repulsión de su imagen.

Ciertamente, si mis impresiones no me engañan, esta repulsión es de la misma naturaleza que la repugnancia. El sentimiento que despierta la fealdad de formas es, a no dudarlo, también la repugnancia, sólo que reducida a un grado menor. Es verdad que esto se halla en contradicción con otra observación del crítico, según la cual los únicos sentidos susceptibles de ser afectados por lo repulsivo serían el gusto, el olfato y el tacto. “Los dos primeros “—dice—, por el hecho de una dulzura exagerada, y el último, a causa de la excesiva blandura de los cuerpos que ceden fácilmente a la mínima presión. Estos objetos se hacen insoportables también a la vista, pero solamente por la asociación de ideas que nos trae a la memoria la repulsión que inspiran al gusto, al olfato y al tacto, pues hablando con propiedad, no hay objeto alguno repulsivo a la vista”. Sin embargo, me parece poder hallarlos: una mancha de vino en el rostro, un labio leporino, una nariz achatada con las fosas nasales demasiado abiertas, la falta completa de cejas, son fealdades que no pueden ser antipáticas ni al olfato, ni al gusto, ni al tacto. Y no obstante, el sentimiento que nos inspiran se asemeja más a la repugnancia que el que experimentamos por otras deformidades corporales, por ejemplo, un pie torcido, una jo roba. Cuanto más delicado es nuestro temperamento, más expuestos estamos a sentir esas convulsiones físicas que preceden al vómito. Pero estas convulsiones no tardan en desaparecer, y difícilmente el vómito se produce. La razón de ello hay que buscarla en el hecho de que son objetos sometidos al sentido de la vista, el cual percibe en ellos, al mismo tiempo, una multitud de cualidades cuyas imágenes agradables debilitan y oscurecen las imágenes desagradables hasta el punto de que éstas ya no ejercen influencia alguna sobre el cuerpo. Los sentidos de menor alcance, por el contrario, el gusto, el olfato y el tacto, al ser afectados por algo repugnante, no pueden experimentar al mismo tiempo estos detalles agradables de que hablo; el objeto repugnante obra solo y en toda su fuerza, y no puede sino ir acompañado de una conmoción física mucho más violenta.

Por fin, sucede con lo repugnante, respecto de la imitación, exactamente lo mismo que con lo feo. Todavía más: como su efecto es más desagradable, se presta aún menos que la fealdad para servir de tema a la poesía o a la pintura. Y sólo en razón de que queda muy atenuado por la expresión, me atrevo a decir que el poeta puede emplear algunos rasgos repugnantes, como ingredientes de aquellos mismos sentimientos complejos que con tan buen resultado lograba acentuar valiéndose de la fealdad.

Lo repugnante puede aumentar el ridículo, o bien hacer que ciertas imágenes de dignidad y decencia, resulten ridículas por contraste con él. Aristófanes nos ofrece multitud de ejemplos de esta naturaleza. Recuerdo en este momento la comadreja que interrumpió al buen Sócrates en sus meditaciones astronómicas:[2]

"*El Discípulo*.—Últimamente fue arrancado a una pro funda meditación por un lagarto.[3]

"*Estrepsiados*.—¿Y cómo fue? Di.

"*El Discípulo*.—Mientras indagaba el camino y las evo luciones de la luna y miraba al cielo con la boca abierta, un lagarto, desde un tejado, le avió sus excrementos.

"*Estrepsiados*.—¡Vaya un lagarto más divertido ése que se descarga en Sócrates!".

Suprímase lo que tiene de repugnante ese objeto que cae en la boca de Sócrates, y desaparecerá el ridículo. Los más cómicos rasgos de esta clase se hallan en un cuento hotentote, *Tquaisouw y Knonmquaiha*, aparecido en *The Connoisseur*, revista semanal inglesa llena de humorismo, que se atribuye a lord Chesterfield. Sabido es cuán sucios son los hotentotes y hasta qué punto encuentran bello, en cantador y respetable lo que despierta en nosotros repugnancia y aversión. La nariz aplastada, los senos flojos y caídos hasta el ombligo, el cuerpo untado de una pasta compuesta de grasa de carbón y hollín, los cabellos goteando aceite, los pies y las manos envueltos en tripas frescas; ¡figurémonos todo esto reunido en el objeto de un amor tierno, ardiente y respetuoso, oigámoslo todo expresado en el noble lenguaje de la sinceridad y de la admiración… y probemos de no reír![4]

Lo repugnante parece poder unirse a lo terrible más estrechamente todavía. Lo que llamamos *horrible* no es otra cosa que una mezcla de lo

repugnante y lo terrible. Cierto que Longino[5] desaprueba en el retrato de la Tristeza, de Hesíodo, este detalle: “El humor destilaba de sus fosas nasales”;[6] pero no me parece que lo haga porque sea un rasgo re pugnante, sino porque es únicamente repugnante, y nada añade a lo terrible, pues más adelante no desaprueba las uñas largas que sobrepasan los dedos. Y sin embargo, unas uñas largas no son menos repugnantes que una nariz que gotea. Pero las uña 3 largas son al mismo tiempo terribles, porque la Tristeza se vale de ellas para desgarrar las mejillas de suerte que la sangre que de ellas brota corre hasta el suelo: “De sus mejillas desgarradas brotaba la sangre”. Por el contrario, una nariz que gotea no sugiere otra idea nueva, y el único consejo que resta dar a la Tristeza es que cierre bien la boca. Léase en Sófocles la descripción del antro desierto de Filóctetes. Nada necesario se halla en él, nada agradable a la vista, nada, sino un lecho de hojas secas, un informe vaso de madera y los instrumentos necesarios para encender fuego. Esta es toda la riqueza del desgraciado enfermo abandonado. ¿Cómo termina el poeta este triste y terrible cuadro? Añadiendo a él un rasgo repugnante. “¡Ah! —exclama de repente Neoptolemo—; he aquí unos trapos tendidos, cubiertos todos de sangre y podre”.[7]

“*Neoptolemo*.—He aquí una habitación vacía y desierta.

“*Ulises*.—¿No hay en su interior algunos utensilios de menaje?

“*Neoptolemo*.—Sólo hay un montón de hojarasca hollada que parece servir de cama.

“*Ulises*.—¿Y nada más? ¿No ves nada más?

“*Neoptólemo*.—Una copa de madera, obra de inhábil artista, y además, leña para encender fuego.

“*Ulises*.—Sin duda, estos objetos son suyos.

“*Neoptolemo*.—¡Oh, dioses! Todavía más: he aquí ex puestos al sol unos trapos teñidos de sangre impura”.

Igualmente, en Homero, Héctor arrastrado, con el rostro cubierto de sangre y polvo y de esta mezcla impregnado, y pegados los cabellos, “la barba manchada y los ca bellos cuajados de sangre” (como dice Virgilio),[8] es un objeto repugnante, y por esta razón, cuanto más espantoso, tanto más

conmovedor. ¿Quién puede figurarse el suplicio de Marsias, en Ovidio,[9] sin un sentimiento de repugnancia?

“Mientras grita, se le arranca la piel de los miembros; su cuerpo no es más que una llaga; la sangre brota de todas partes; los miembros quedan al desnudo y vense los movimientos agitados de las venas, que la piel ya no cubre. Podrían contarse las entrañas palpitantes y las fibras transparentes del corazón”.

Pero ¿quién no comprende que aquí lo repugnante está en su lugar? Convierte lo terrible en horroroso, y si ni en la misma Naturaleza nos disgusta lo horroroso cuando en ello se interesa nuestra piedad, con tanta mayor razón no ha de disgustarnos en el arte. No quiero acumular más ejemplos. Sin embargo, queda por hacer una observación, y es que existe cierto género en lo terrible al cual no puede en modo alguno llegar el poeta sino por la vía directa de lo repugnante. Tal es *lo terrible* del hambre. Hasta en la vida ordinaria, no podemos expresar mejor el hambre ex trema que enumerando todas las cosas impropias a la alimentación, insanas y asquerosas sobre todo, de las cuales deba hacerse uso para satisfacer el estómago. Como la imitación no puede producir en nosotros el efecto del hambre misma, se vale de otro sentimiento desagradable, que nos parece un débil mal cuando sentimos la tortura del hambre, y procura excitarlo a fin de que podamos deducir, del sufrimiento que nos causa, cuál no será la fuerza de aquel otro sufrimiento cuya intensidad nos haría despreciar el sufrimiento actual. Ovidio dice de la Oreada que Ceres ha enviado al Hambre:[10]

‘Tan pronto la ve de lejos [al Hambre], le transmite las órdenes de Ceres. Sólo se detiene un instante, y aunque todavía esté lejos de ella y apenas ha llegado a aquellos lugares, ya se siente hambrienta”.

¡Hipérbole contra Naturaleza! La vista de un famélico, aunque fuese el Hambre en persona, no tiene efecto contagioso; puede hacer sentir la piedad, el horror, el fastidio, pero jamás el hambre. En el cuadro del Hambre, Ovidio no ha despreciado esta impresión de horror, y en ¡a pintura del Hambre de Erechsitón, los rasgos de lo repugnante son extraordinariamente violentos, tanto en aquel poeta como en el poema de Calimaco. Después que Erechsitón lo ha devorado todo, incluso la vaca

misma que su madre había criado para ofrecerla en sacrificio a Vesta, le hace Calimaco[11] arrojarse sobre los caballos y los gatos y mendigar por las calles los restos y los despojos asquerosos de las comidas:

“Devoró la becerra que su madre destinaba al sacrificio de Vesta, el caballo vencedor y el caballo de batalla; después el gato, espanto de los pequeños animales… y en fin, este hijo de rey mendigó en los callejones las migajas de las mesas y los restos asquerosos de las comidas”.

Ovidio, por su parte, le hace morder sus propios miembros y alimentar su cuerpo de su propia substancia:

“Pero cuando, oprimido por la violencia del mal, hubo devorado toda especie de alimentos, se puso a desgarrar sus miembros con sus propios dientes; el infortunado ali mentaba así su cuerpo consumiéndolo”.

Las horrorosas harpías eran tan hediondas, tan sucias, sólo por hacer tanto más horroroso el hambre que debían sembrar robando los manjares. Oigamos las quejas de Fineo en Apolonio:[12]

“Si nos dejan a veces un poco de alimento, exhala un hedor insoportable. Ningún mortal podría aproximarlo a la boca, aunque tuviese el corazón tan duro como el diamante. Y sin embargo, la dura necesidad del hambre me forzó a quedarme y llenar con ello mi estómago miserable”.

Yo bien quisiera poder excusar, desde este punto de vista, la introducción repugnante de las harpías en Virgilio; pero en el poeta latino no ocasionan en modo alguno un hambre real y presente, sino que sólo profetizan su venida, y todavía la profecía entera acaba por resol verse en un juego de palabras.

Dante también no sólo se contenta con prepararnos para la historia del hambre de Ugolino por medio de un pasaje lleno de horror y espanto en que la representa en el Infierno con su antiguo perseguidor, sino que además la misma descripción contiene algunos rasgos tan repugnantes que a veces nos resulta difícil tolerarlos, como por ejemplo, el momento en que los hijos se ofrecen de alimento al padre. Citaré todavía la comedia de Beaumont y Flechter, la cual hubiera podido reemplazar los demás ejemplos si no me viese obligado a reconocer que me parece un poco exagerada.[13]

Paso a tratar de los objetos repugnantes en pintura. Aun cuando fuera incontestable que no hay objetos repugnantes a la vista, a los cuales, como

fácilmente se comprende, la pintura, en su calidad de arte, debería renunciar, es indudable que puede decirse en general que le está vedada a la pintura la representación de objetos repugnantes, pues aunque éstos no fueran, por sí mismos, repugnantes a la vista, la asociación de nuestras representaciones haría que lo fuesen. Pordenone, en su cuadro de la sepultura de Cristo, ha puesto a uno de los presentes tapándose la nariz. Richardson le critica este detalle,[14] porque la muerte de Cristo es muy reciente para que su cadáver esté ya en putrefacción. Por el contrario, en la resurrección de Lázaro, le sería permitido al pintor representar así a uno de los personajes, porque la historia dice expresamente que el cuerpo estaba ya en descomposición. Aun en este caso, tal imagen me parece insoportable, pues no solamente el hedor real, sino la idea sola del hedor, provoca repugnancia. Sin embargo —se me objetará—, la pintura no busca lo repugnante por sí mismo, sino que, al igual que la poesía, lo emplea como medio de acentuar lo ridículo y lo terrible. ¡Un momento! Las observaciones que hemos hecho a este respecto sobre lo feo se aplican todavía mejor a lo repugnante. Lo repugnante pierde infinitamente menos de su efecto por la imitación que afecta a la vista que por la que afecta al oído; no puede, pues, sino de modo me nos íntimo aliarse con los elementos de lo ridículo y lo terrible. Tan pronto como ha pasado el primer movimiento de sorpresa, tan pronto como se satisface la primera curiosidad de la mirada, lo repugnante se separa por completo ofreciéndose en toda su desnudez.

XXVI

WINCKELMANN acaba de publicar su *Historia del arte en la Antigüedad*. No quiero dar un paso más sin haber antes leído esta obra. En materia de arte, razonar a tientas, con forme a las ideas vulgares, sólo puede conducirnos a qui meras que, tarde o temprano, para vergüenza nuestra, hemos de ver desmentidas por las obras serias. También los antiguos conocían los lazos que unen entre sí a la pintura y la poesía, y no han debido unirlas más estrechamente de lo que convenía a una y a otra. Lo que los artistas han hecho me enseñará lo que en general deben hacer, y cuando un hombre como Winckelmann toma la antorcha de la historia, la especulación puede seguirle confiada.

La costumbre hace que todo libro importante se hojee antes de leerlo con detención. Mi deseo era, ante todo, conocer la opinión del autor sobre el *Laocoonte*, no en lo que se refiere al mérito de la obra, que ya ha explicado en otra parte, sino a la época a que pertenece. ¿Cuál será su opinión? ¿La de que Virgilio ha imitado el grupo, o la de que el artista ha imitado a Virgilio?

Me satisface el silencio completo que guarda Winckelmann respecto a este punto. Nada justifica la necesidad de decidirse en favor de una u otra opinión, porque después de todo, no fuera imposible que los puntos de contacto, más arriba indicados, entre el cuadro poético y la obra de arte sean accidentales y no premeditados, y que, muy lejos de haber imitado el uno al otro, ni siquiera hayan tenido quizá, un mismo modelo. Si se hubiera dejado seducir por una apariencia de imitación, le hubiera sido preciso decidirse por la opinión primera, pues admite que el *Laocoonte* pertenece a la época

en que el arte alcanzó entre los griegos su más alto grado de perfección, esto es, a la época de Alejandro Magno.

“El feliz destino —dice[1]—, que ha protegido siempre a todas las artes, hasta en los momentos de su destrucción, ha reservado a la admiración del mundo entero una obra de esta época del arte, como prueba de la veracidad de la historia, cuando nos habla de la nobleza de tantas obras maestras destruidas. El *Laocoonte*, con sus dos hijos, obra de Agesandro, Apolodoro[2] y Atenodoro, de Rodas, pertenece, según toda probabilidad, a dicha época, aunque no pueda precisarse a ciencia cierta, ni indicar, como han pretendido algunos, la olimpiada en que florecieron dichos artistas”.

Y añade en nota: “Plinio no dice palabra del tiempo en que vivió Agesandro y los que le ayudaron en su obra; pero Maffei, en la explicación de las estatuas antiguas, pretende saber que dichos artistas florecieron en la olimpiada XXVIII, y otros, como Richardson, han copiado su aserción. Mi parecer es que ha tomado por uno de dichos artistas a cierto Atenodoro, discípulo de Policleto, y como éste floreció en la olimpiada XXVII, ha colocado a su pretendido discípulo una olimpiada más tarde. No pueden ser otras las razones en que se ha apoyado Maffei”.

Cierto que no podían ser otras. Pero ¿por qué Winckelmann se contenta con indicar esta pretendida razón de Maffei? ¿Es que ella se refuta por sí misma? No del todo. Pues aunque no se apoye en otras razones, presenta por sí sola una pequeña probabilidad, mientras no pueda de mostrarse de algún modo la imposibilidad de que Atenodoro, colaborador de Agesandro, hayan sido una sola y misma persona. Pero por fortuna, ello puede probarse por la diferencia del lugar del nacimiento. Según testimonio ex preso de Pausanias,[3] el primer Atenodoro era de Clítoxe, en Arcadia, y el otro, por el contrario, de Rodas, según testimonio de Plinio.

Ciertamente Winckelmann no ha de haber omitido a sabiendas una circunstancia que le hubiera permitido refutar victoriosamente la aserción de Maffei. Antes bien, las razones que deriva de la perfección de la obra, con forme a su indiscutible saber, le han parecido de tal peso, que no se ha inquietado de si a la opinión de Maffei le quedaba todavía alguna probabilidad. Reconoce de modo evidente en el *Laocoonte* una cantidad

demasiado grande de esos *detalles*[4] tan características con que Lisipo dotó por primera vez el arte para poder considerar la obra anterior a este maestro.

Pero si queda probado que el *Laocoonte* no puede ser anterior a Lisipo, ¿probado queda igualmente que es de su tiempo y no puede serle posterior? Dejando aparte la época durante la cual el arte, en Grecia, ora alzó la cabeza, ora la bajó, hasta a principios de la monarquía ro mana, ¿por qué el *Laocoonte* no podría ser fruto de la emulación excitada entre los artistas por la suntuosa magnificencia de los primeros emperadores? ¿Por qué Agesandro y sus colaboradores no podrían ser contemporáneos de los Estronglión, los Arcesilao, los Pasiteles, los Posidonio, los Diógenes? ¿No fueron consideradas las obras de estos maestros como comparables a lo que el arte ha producido de más sublime? Y si quedasen algunos monumentos auténticos de estos maestros, y no supiéramos la época en que vivieron y no pudiese conjeturarse nada, sino por su perfección, ¿qué inspiración divina privaría al erudito de referirlas al tiempo que Winckelmann juzga sólo digno del *Laocoonte*?

Ciertamente, Plinio no indica de modo expreso el tiempo en que vivieron los autores del *Laocoonte*. Sin embargo, si yo debiera decidir, conforme al sentido entero del párrafo, si ha querido presentarlos como antiguos o como más recientes, he de confesar que hallaría todas las razones en favor de la última probabilidad. Júzguese si no.

Después de hablarnos un poco extensamente de los más antiguos y grandes maestros de la escultura, de Fidias, de Praxiteles, de Escopas, y haber citado a continuación a los demás sin orden cronológico, sobre todo por lo que respecta a aquellos cuyas obras habían ido a parar a Roma, continúa Plinio del modo siguiente:[5]

“Muy pocos más son célebres, pues por lo que respecta a los que han hecho obras maestras en común, el número de los artistas es obstáculo a la reputación de cada uno, porque la gloria no pertenece a uno solo y no puede citarse el nombre de varios juntos con el de una obra sola. Tal sucede con el *Laocoonte* del palacio de Tito, obra de arte superior a todas las producciones de la pintura y de la estatuaria. Esta obra, que representa en un solo grupo a Laocoonte, sus hijos y los repliegues admirables de las serpientes, ha sido hecha de concierto por tres geniales artistas, Agesandro,

Polidoro y Atenodoro, de Rodas. Asimismo las magníficas estatuas de que están llenos los palacios de los Césares, en el monte Palatino, han sido hechas en común por Cráteres y Pitodoro, por Polidectes y Hermolao, por otro Pitodoro y Artemón. Cuanto a Afrodisio de Tralles, trabajaba solo. Diógenes de Atenas decoró el panteón de Agripa, y las cariátides que ha puesto en las columnas de este templo son consideradas como obras maestras, e igual sucede con las estatuas colocadas en la cúpula, aunque se habla menos de ellas a causa de la altura en que están colocadas".

De todos los artistas nombrados en este párrafo, Diógenes de Atenas es aquel cuya época está indicada del modo menos dudoso. Ha decorado el panteón da Agripa; ha debido vivir, pues, en tiempo de Augusto. No obstante, examinando con más detención las palabras de Plinio, creo se hallará de modo no menos cierto la época de Cráteres y Polidoro, de Polidectes y Hermolao, del segundo Pitodoro y de Artemón, como asimismo la de Afrodisio de Tralles. Con referencia a ellos, dice: "Las magníficas estatuas de que han llenado el palacio de los Césares". Yo pregunto: ¿Significa solamente esto que los palacios de los emperadores estaban llenos de sus excelentes obras, en el sentido particular de que los emperadores las habían hecho buscar en todas partes para reunirías en Roma, en sus habitaciones? Evidentemente, no. Dichos artistas debieron hacer sus obras expresamente para estos palacios de los emperadores; debieron vivir en tiempo de estos emperadores. Dichos artistas pertenecen a una época reciente y no han trabajado sino en Italia, lo cual queda probado por el hecho de que no se les halla citados en ninguna otra parte, y si hubiesen trabajado en Grecia en época anterior, Pausanias hubiera visto alguna de sus obras y haría mención de ellas. Cierto que cita a un Pitodoro, [6] el cual, equivocadamente, ha sido confundido por Hardouin con el Pitodoro de Plinio, pues Pausanias designa a la estatua de Ju no, obra del primer Pitodoro, vista por él en Coronea de Beocia, con el epíteto de "vieja", epíteto que sólo aplica a las obras de los maestros que han vivido en las épocas más primitivas y groseras del arte, mucho tiempo antes de Fidias y de Praxiteles. Y es lógico suponer que los emperadores no hubieran adornado sus palacios de obras semejantes. Todavía menos debe tomarse en cuenta la otra conjetura de Hardouin, esto es, que Artemón es el mismo

pintor de que habla Plinio en otro lugar. El parecido de los nombres no crea sino una débil probabilidad, y por lo tanto, en modo alguno autoriza a violentar el sentido natural de un párrafo que no presenta alteración.

Pero si está fuera de duda que Cráteres y Pitodoro, Polidectes y Hermolao y los demás, han vivido bajo los emperadores, cuyos palacios han adornado de excelentes obras, me parece que no puede asignarse otra época a los demás artistas citados antes, y de los cuales pasa Plinio a citar éstos mediante la simple transición de la palabra *asimismo*. Y aquéllos son los autores del *Laocoonte*. Medítese ello bien. Si Agesandro, Polidoro y Atenodoro fue sen maestros tan antiguos como supone Winckelmann, sería impropio de un escritor, para el cual la precisión de los términos es de tanta importancia, el pasar inmediatamente de dichos maestros a otros más recientes, sin más transición que un sencillo *asimismo*.

Sin embargo, se me objetará que este *asimismo* no afecta a la analogía de la época, sino a otra circunstancia, que ha sido común a dichos maestros, tan diferentes por otra parte con respecto al tiempo en que vivieron; en efecto, Plinio habla de artistas que habían trabajado en común y que, a causa de esta comunidad, no habían llegado a ser tan conocidos como merecían, pues ninguno de ellos podía atribuirse a sí solo el honor de la obra común, y, por otra parte, hubiera sido demasiado enojoso nombrar cada vez a todos los que habían tomado parte en ella. En consecuencia, sus nombres reunidos habían caído en olvido. Esto se aplica tanto a los autores del *Laocoonte* como a todos los artistas que los emperadores emplearon en el adorno de sus palacios.

Consiento en ello, pero aun así todavía sigue siendo muy verosímil el hecho de que Plinio no ha querido hablar sino de los artistas recientes que habían trabajado en común. Pues si quería hablar de los antiguos maestros, ¿por qué no citó sino a los autores del *Laocoonte*? ¿Por qué no citó también a otros, a Onatas y Calítelo, Timocles y Timárquides? ¿O bien a los hijos de este Timárquides, autores comunes de un Júpiter que había en Roma?[7] El mismo Winckelmann afirma[8] que se podría formar una lista muy larga de obras antiguas ejecutadas por más de un autor. ¿Cabe, pues, pensar que si Plinio no se hubiera querido referir expresamente sólo a los tiempos más

recientes, hubiera nombrado únicamente a Agesandro, Polidoro y Atenodoro?

Por otra parte, si una conjetura es tanto más fundado cuanto más numerosos e incomprensibles son los hechos que explica, entonces es sumamente probable que los autores del *Laocoonte* hayan alcanzado su máximo esplendor bajo los primeros emperadores. Pues si dichos autores hubiesen trabajado en Grecia en el tiempo en que supone Winckelmann; si el *Laocoonte* hubiese estado primero en Grecia, el silencio guardado por los griegos sobre obra tal ("que supera a todas las producciones de la pintura y la estatua ria") debería parecer sumamente extraño; sería extraordinariamente raro que tan grandes maestros no hubiesen producido ninguna obra más o que Pausanias no hubiese sabido hallar en toda Grecia ninguna obra suya, así como tampoco el mismo *Laocoonte*. En Roma, por el contrario, la obra maestra más grande podía permanecer ignorada por mucho tiempo, y aun cuando el *Laocoonte* hubiese sido terminado bajo el imperio de Augusto, no sería extraño que Plinio hubiese sido el primero en pensar en él y también el último. Recuérdese, en efecto, lo que dice de una Venus de Escopas,[9] que estaba en Roma, en un templo de Marte, "que en cualquier otro lugar sería un monumento, pero en Roma la eclipsa la grandeza de las obras maestras, y los deberes y los negocios apartan a todo el mundo del examen de semejantes trabajos, los cuales, para ser admirados, exigen mucho tiempo y gran silencio".

Los que están dispuestos a ver en el grupo de *Laocoonte* una imitación del Laocoonte de Virgilio, aceptarán gustosos lo que he dicho hasta aquí. Otra suposición se me ha ocurrido, que tampoco rechazarán seguramente. Quizá Asinio Polión fue quien hizo ejecutar por artistas griegos al Laocoonte de Virgilio. Polión era íntimo amigo del poeta, al cual sobrevivió, y hasta parece haber escrito una obra especial sobre la *Eneida*, pues ¿dónde mejor que en una obra especial sobre este poema cabe colocar las observaciones sueltas que Servio cita de él?[10] Además, Polión era un aficionado y un erudito en materia de arte, poseía una rica colección de excelentes obras de arte antiguo, hizo ejecutar trabajos nuevos por artistas de su tiempo, y una obra tan superior como el *Laocoonte* estaba perfectamente en relación con el gusto que demostraba en la elección:" "De

ardiente temperamento, quería que se examinaran sus obras de arte con igual disposición”. Pero como en la época de Plinio,[11] cuando el *Laocoonte* estaba en el palacio de Tito, el gabinete de Polión estaba instalado todavía en un lugar particular, nuestra presunción podría perder algo de su verosimilitud. ¿Y por qué no podría haber sido Tito mismo quien hiciera lo que queremos atribuir a Polión?

XXVII

LA OPINIÓN de que los autores del *Laocoonte* han trabajado bajo los primeros emperadores, o que a lo menos no son ciertamente tan antiguos como pretende Winckelmann, viene a mi juicio confirmada por una pequeña anotación que él ha sido el primero en dar a conocer. Hela aquí:[1]

"En Nettuno, antiguamente Antium, en 1717, el cardenal, monseñor Alejandro Albani descubrió en una gran cueva inundada por el mar un pedestal de mármol negro grisáceo, llamado hoy día Bigio, el cual pertenecía a una estatua, y llevaba la inscripción siguiente:

ΑθΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟϒ ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

"Atanodoro, hijo de Agesandro de Bodas, lo ha hecho".

Por medio de esta inscripción sabemos, pues, que un padre y su hijo han trabajado en el *Laocoonte*, y no fuera aventurado suponer que Apolodoro (Polidoro) fuese también hijo de Agesandro, pues aquel Atanodoro no puede ser otro que el que cita Plinio. Esta inscripción nos enseña además que, al revés de lo que dice Plinio, se han hallado más de tres obras en las cuales los artistas han escrito la palabra *hecho* en el pretérito perfecto ’εποιησε, *fecit*; pretende él que los otros artistas, por modestia, se han expresado en el imperfecto ’εποιει, *faciebat*".

Winckelmann no encuentra dificultad en que el Atano doro de aquella inscripción no sea sino el Atenedoro citado por Plinio como uno de los autores del *Laocoonte*. Atanodoro y Atenodoro son, en efecto, un mismo nombre, pues los rodios empleaban el dialecto dorio. Pero preciso hacer algunas observaciones sobre las demás consecuencias que quiere deducir.

La primera, que Atenodoro era hijo de Agesandro, es admisible. Esto es muy verosímil, sin ser incontestable, pues sabido es que ciertos artistas

antiguos se hacían designar por el nombre de su maestro más bien que por el de su padre. Lo que dice Plinio de los hermanos Apolonio y Taurisco no se presta a otra interpretación.[2]

¿Pero cómo es posible que dicha inscripción contradiga también la aserción de Plinio de que no se han hallado más de tres obras de arte en que el autor se haya dado a conocer en tiempo perfecto, poniendo ’εποιησε en lugar de ’εποιει? ¿Esta inscripción dice? ¿Nos enseña, pues, dicha inscripción lo que ya sabíamos desde hace mucho tiempo? ¿No se ha hallado ya en la estatua de Germánico: Κλεομενῆς ’εποιησε, “Cleómenes lo ha hecho; en lo que se llama la apoteosis de Homero: ‘Αρχελαος ’εποιησε, “Arquelao lo ha hecho”; en el célebre vaso de Gaeta: Σαλπιων ’εποιησε “Salpión lo ha hecho”, y así por el estilo?[3]

Winckelmann podría responder: “¿Y quién mejor que yo para saberlo?”. Y añadiría: “Peor para Plinio si queda refutada con otros ejemplos su aserción”.

Y sin embargo, queda todavía en pie; pues ¿no podría ser que Winckelmann hubiese hecho decir a Plinio más de lo que quería decir en realidad, y que, por consiguiente, los ejemplos citados más arriba refutaran, no la aserción de Plinio, sino sólo el sentido demasiado extenso que Winckelmann ha querido darle? Y así es, en efecto. Precisa citar el párrafo entero. En su dedicatoria a Tito, Plinio quiere hablar de su obra con la modestia del que sabe mejor que nadie cuán lejos está aún su libro de la perfección. Halla en los griegos un ejemplo notable de tal modestia y después de haberse detenido un instante en los títulos de sus obras, llenos de fanfarronería y pretensiones *(títulos que podrían ser desmentidos por lo que les sigue)*, añade:[4] “Y para que no se crea que quiero criticar en todo a los griegos, querría que se explícase mi pensamiento por el de aquellos primeros maestros de la pintura y la escultura que, como se verá en mi libro, no han puesto en sus obras más perfectas, aquellas que nunca nos cansamos de ad mirar, más que esta inscripción provisional. *Apeles* o *Policletes la hacía*. Con ello parecían indicar que su arte no había producido sino un boceto imperfecto, y esta fórmula predisponía al público a la indulgencia, a despecho de las críticas más diversas; el artista, si no hubiese sido detenido por la muerte, hubiera corregido todos los defectos

que pudieran reprochársele. Es éste un sentimiento de notable modestia, que les ha hecho firmar todas las obras como si fuesen las últimas; diríase que a cada una de ellas le ha sorprendido la muerte. No creo que existan más de tres en las cuales se haga constar la inscripción definitiva: lo *ha hecho*; las citaré en su lugar. Pero esta fórmula que indicaba que los artistas se complacían en la seguridad de su talento, granjeó a sus obras gran envidia". Fíjese bien el lector en las palabras de Plinio: *los primeros maestros de la pintura y de la escultura*. Plinio no nos dice que fuese costumbre generalmente establecida la de firmar las obras en imperfecto, ni que ella haya sido observada por todos los artistas y en todos los tiempos; dice expresamente que sólo los primeros maestros, esto es, los más antiguos, esos creadores de las artes plásticas, "los funda dores de la pintura y la escultura", un Apeles, un Policletes y sus contemporáneos, han tenido aquella modestia llena de prudencia, y como no nombra otros, da a entender, sin decirlo, pero de modo bastante claro, que sus sucesores, sobre todo en las edades más modernas, han dado prueba de mayor confianza en su talento.

Admitiendo, como es forzoso admitir, que nuestra interpretación sea la exacta, la inscripción descubierta en Nettuno, firmada por uno de los tres artistas del *Laocoonte*, puede ser perfectamente auténtica, sin que por ello deje de ser verdad, como sostiene Plinio, que hubo sola mente tres obras de arte firmadas por sus autores en tiempo perfecto, pues sólo se trata de las obras antiguas, del tiempo de Apeles, de Policletes, de Nicias, de Lisipo. Pero lo que no puede ser exacto es que Atenodoro y sus colaboradores hayan sido contemporáneos de Apeles y Lisipo, como pretende Winckelmann. Mejor debiera razonarse así: si es cierto que entre las obras de los antiguos maestros, de un Apeles, de un Policletes y de los demás artistas de esta clase, no hay sino tres cuyos autores hayan puesto la inscripción en perfecto, sí es cierto también que el mismo Plinio ha nombrado estas tres obras. Atenedoro, que no es autor de ninguna de las tres, y que, sin embargo, se sirve del perfecto para firmar sus obras, no puede formar parte de dichos artistas antiguos, no puede ser contemporáneo de Apeles y Lisipo, sino que precisa colocarlo en una época posterior.

En una palabra, creo que se puede establecer, como hecho cierto, que todo artista que haya empleado el ’εποιησε ha florecido mucho tiempo después de la época de Alejandro el Grande, esto es, en tiempo de los emperadores o poco antes de él. Para Cleómenes, es incontestable; para Arquelao, muy verosímil; para Salpión no puede, al me nos, demostrarse lo contrario; y así para los demás, sin exceptuar a Atenodoro.

Que Winckelmann mismo juzgue de ello. No obstante, protesto de antemano de la proposición inversa. Si todos los artistas que han empleado el ’εποιησε deben ser contados entre los más modernos, no por esto todos los que han empleado ’εποιει deben ser contados entre los antiguos. Entre los artistas de una época más próxima, han podido hallarse también algunos que en realidad tuvieran esa modestia que tan bien sienta en los grandes hombres, y otros que sólo hayan afectado tenerla.

XXVIII

DESPUÉS del *Laocoonte*, nada excitaba más vivamente mi curiosidad que la opinión de Winckelmann referente a la estatua conocida con el nombre del gladiador Borghese. Respecto de esta obra creo haber hecho un descubrimiento del cual estoy tan orgulloso como es dado estarlo tratándose de descubrimientos de esa naturaleza.

Temía que Winckelmann se me hubiese adelantado en esta cuestión, pero no hallo en él la menor indicación, y hoy, si algo debiera hacerme vacilar sobre la exactitud de mi descubrimiento, es precisamente el no ver realizado aquel temor.

"Algunos —dice Winckelmann[1]— hacen de esta estatua un discóbolo, es decir, un hombre que lanza un disco o rueda de metal, y tal era también la opinión que expresaba, en carta particular, el célebre M. de Stosch. Pero sin duda, no debía haber considerado bien la postura de semejante imagen, pues el que quiere lanzar algo, debe echar el cuerpo hacia atrás, y en el momento de la proyección apoyarse con todas sus fuerzas en el miembro colocado hacia adelante, dejando que la pierna izquierda permanezca inactiva, y en dicha figura sucede todo lo contrario. El cuerpo todo se inclina hacia adelante apoyándose en el miembro izquierdo, en tanto que la pierna derecha está extendida hacia atrás todo lo posible. El brazo derecho ha sido reajustado y se le ha puesto en la mano un pedazo de lanza, y en el izquierdo todavía se ve la correa que debía sujetar el escudo. Si se considera que la cabeza y los ojos están vueltos hacia arriba y que el personaje parece resguardase con el escudo de algo que proviene de arriba, con mayor motivo deberá tomarse este personaje por la imagen de un soldado que se ha distinguido particularmente en alguna circunstancia peligrosa. Entre los

griegos, el honor de una estatua no ha sido probablemente concedido a los gladiadores, aparte de que esta obra parece más antigua que la introducción de los mismos en Grecia”.

Nada más justo, en efecto. Dicha estatua no es ni un gladiador ni un discóbolo, sino la imagen de un guerrero que, en circunstancia peligrosa, se ha distinguido en la posición representada. Pero puesto que Winckelmann lo ha sabido adivinar con tanta sagacidad, ¿por qué no ha ido más adelante? ¿Por qué no ha pensado en el guerrero que impide, precisamente en esta posición, la derrota completa de un ejército, y al cual su patria reconocida hace erigir una estatua, exactamente en la misma posición? En una palabra, esta estatua es Cabrias.

La prueba está en el siguiente párrafo de la vida de este general, escrita por Cornelio Nepote:[2] “Fue tenido también por uno de los mejores capitanes, e hizo muchas cosas dignas de memoria, pero la más brillante es la estratagema que imaginó en la batalla que libró cerca de Tebas, en auxilio de los beocios. El gran capitán Agesilao tenía ya por segura la victoria, pues había puesto en fuga a las tropas mercenarias; Cabrias prohibió al resto de su infantería ceder terreno, y rodilla en tierra, apoyado en el escudo, presentando la lanza, le enseñó a aguantar la embestida del enemigo. Agesilao, sorprendido de esta maniobra in esperada, y no atreviéndose a avanzar, reunió al son del clarín a todas sus tropas, que ya se disponían al ataque. Este rasgo de valor fue tan celebrado en toda Grecia, que Cabrias quiso que la estatua, que por decreto del pueblo ateniense se le erigió en la plaza pública, lo representase en dicha actitud. Y esto fue causa de que más adelante los atletas y los artistas de todas clases hiciesen dar a las estatuas que se les erigían la posición misma en que habían obtenido el triunfo”.

Sé que todavía falta una pequeña duda que desvanecer para darme la razón. La posición de Cabrias no parece ser exactamente la misma que vemos en la estatua del palacio Borghese. La lanza proyectada hacia adelante, *projecta asta*, es común a los dos, pero el *obnixo genu scuto* es interpretado por los comentadores en el sentido de *obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum*, esto es “la rodilla apoyada contra el escudo”. Cabrias enseña a sus soldados a apoyar la rodilla contra el escudo y esperar detrás al enemigo; la estatua tiene el escudo en alto. Pero ¿y si los

comentadores se hubiesen engañado, si las palabras *obnixo genu scuto* no debieran ir juntas, si debiera leerse *obnixo genu* aparte y *scuto* aparte también, o junto con el *proyectaque asta* que le sigue? Póngase una sencilla coma, y el parecido resulta entonces perfecto. La estatua es un soldado que *obnixo genu*,[3] *scuto proyectaque asta impetum hostis excipt*, “con la rodilla fuertemente apoyada, resiste la embestida del enemigo con el escudo y la lanza hacia adelante”; lo cual es exactamente lo que hizo Cabrias, y es, por lo tanto, la estatua de Cabrias. Lo que prueba que la coma falta realmente, es el *que* que sigue a *projecta*, el cual sobra si *obnixo genu scuto* va junto, y en efecto, hay textos en que se halla suprimido.

La forma de las letras del nombre del autor, inscripto en la estatua, concuerda perfectamente con la alta antigüedad a que se la hace remontar, y Winckelmann mismo deduce de ella que es la estatua más antigua de todas las que se hallan hoy en Roma firmada por su autor. Fío a su sagaz mirada decir si ha observado algo, desde el punto de vista del arte, que pueda refutar mi opinión. Si, por el contrario, ella mereciese su aprobación, me sentiré orgulloso de haber dado un ejemplo, mejor que todos cuantos se hallan en los infolios de Spence, del modo como los autores clásicos pueden ser explicados por las obras de arte, y recíprocamente éstas por aquéllos.

XXIX

A PESAR de sus inmensas lecturas, y de los conocimientos artísticos tan extensos y sutiles, que le han servido a Winckelmann en la composición de su obra, este autor, sin embargo, ha trabajado con la misma noble confianza que los artistas antiguos, los cuales consagraban todo su cuidado a las partes principales, y en cuanto a las secundarias, o las trataban con cierto abandono premeditado, por decirlo así, o bien las confiaban del todo a mano ajena.

Mérito no vulgar es haber incurrido sólo en aquellos errores de detalle que todo el mundo sabría evitar, errores que saltan a la vista a la primera lectura, y que, si es dado advertirlos, lo es tan sólo con el fin de prevenir a ciertas gentes vanidosas que no valía la pena mencionarlos.

Ya algunas veces, en sus escritos sobre *La imitación de las obras de arte de Grecia*, Winckelmann se ha dejado engañar por Junio. Junio es un autor muy insidioso; su obra entera es un centón, pues quiere emplear en ella las mismas expresiones que los antiguos, y muchas veces copia párrafos que aplica a la pintura, sin que en el texto original traten de este arte. Cuando, por ejemplo, pretende demostrar Winckelmann que las bellas artes, al igual que la poesía, no pueden elevarse a la más alta expresión por la sola imitación de la Naturaleza; que el pintor, al igual que el poeta, debe escoger *lo imposible*, con tal que sea verosímil, antes que lo posible, añade: “La posibilidad y la verdad que exige Longino al pintor, por oposición a lo inverosímil que exige al poeta, pueden subsistir juntos y a un mismo tiempo”. Hubiera valido más no añadir esta frase, pues evidencia una contradicción sin fundamento entre los dos más grandes críticos. Es falso que Longino haya dicho nada parecido, sino algo análogo referente a la

elocuencia y a la poesía, pero en modo alguno a la poesía y la pintura. “No debéis ignorar —escribe a su amigo Tercnciano[1]— que en la retórica la imaginación se propone cosa diferente que en la poesía, como igualmente que en la poesía tiene por fin la sorpresa y la admiración y en la prosa la claridad”. Y todavía: “Y en efecto, las ficciones de la poesía están llenas de exageraciones que superan toda especie de creencia, mientras que en la retórica nada hay más bello que la pintura fiel de las cosas y de la verdad”. Pero Junio ha puesto aquí la pintura en lugar de la elocuencia, y en él, y no en Longino, ha leído Winckelmann:[2] “Sobre todo, porque el fin de la imaginación en poesía es una sorpresa y la admiración, mientras que en la pintura es la claridad. Y las ficciones de los poetas, como dice el mismo Longino”, etc. ¡Perfectamente! ¡Tales son las palabras de Longino, pero no su sentido! Igual le ha sucedido en la observación siguiente: “En los griegos —dice—,[3] todas las acciones y todas las posturas de las figuras que no estaban selladas por un carácter de moderación, sino que, por el contrario, se mostraban apasionadas o violentas, caían en una falta que los artistas antiguos llamaban *parentirso*”. ¿Los artistas antiguos? He aquí otra de las cosas que nada autoriza, a no ser el testimonio de Junio. Pues *parentirso* era simplemente un término de retórica, y quizá sólo empleado por Teodoro, como parece dar a entender este párrafo de Longino:[4] “Hay además en lo poético un tercer defecto, que Teodoro llamaba *parentirso*, y es la emoción intempestiva y violenta ahí donde no es necesaria la emoción; o bien la emoción exagerada ahí donde debe ser moderada”. Y en verdad que dudo que este término haya podido aplicarse de modo general a la pintura, pues en la elocuencia y en la poesía hay un *pathos* que puede exagerarse en forma extrema sin llegar al *parentirso*, y sólo el *pathos* exagerado sin motivo constituye el *parentirso*. Pero en pintura, el *pathos* exagerado sería siempre un *parentirso*, por más que lo justificasen las circunstancias en que se halla el personaje.

Es muy probable, pues, que Winckelmann, en su *Historia del arte*, haya cometido varias inexactitudes, por la sencilla razón de haber consultado a Junio en lugar del original. Así, al tratar de demostrar, por ejemplo, que en los griegos la preeminencia era estimada en toda clase de arte o de trabajo, y que el mejor obrero podía, en la menor obra, lograr inmortalizar su

nombre, cita, entre otras cosas, lo siguiente:[5] “Sabemos el nombre de un obre ro que construía muy bien las balanzas y los platos de balanza; se llamaba Partenio”. Winckelmann no ha debido leer sino en el catálogo de Junio las palabras de Juvenal, a las cuales se refiere: *Lances Phartenio factas*. Pues si hubiese consultado al mismo Juvenal, no se hubiera dejado engañar por el doble sentido de la palabra *lanx*, sino que hubiera reconocido en seguida, conforme al sentido general, que el poeta no quería hablar de balanzas y platos de balanza, sino de cubiertos y platos. Juvenal felicita a Catulo por haber hecho, en una tempestad de mar, como el castor, que se corta los testículos con los dientes por salvar la vida, porque ha hecho arrojar al mar sus objetos preciosos para no irse a pique junto con ellos y el buque. Al descubrir dichos objetos preciosos, dice:

“No dudó en arrojar a las olas su vajilla de plata, unos platos *(lances)* hechos por Partenio, una copa tan grande como una urna, digna de ser vaciada por la sed de un Folo o la esposa de un Fusco; después unas fuentes, y por fin unas copas labradas, en las cuales bebió el hábil monarca que supo comprar a Olinta”.

Estas *lances*, que se encuentran aquí entre copas y fuentes, ¿qué otra cosa pueden ser sino cubiertos y platos? Y no otra ha sido la intención de Juvenal, esto es, que Catulo hizo arrojar al mar toda su vajilla de plata, en la cual había cubiertos adornados por Partenio. “Partenio —dice el antiguo escoliasta—, nombre de un grabador”. Pero cuando Grangeus, en sus notas, dice a propósito de este nombre: “Grabador, del cual habla Plinio”, no puede haber escrito esto sino por equivocación, pues Plinio no cita artista alguno de este nombre.

“Sí —continúa Winckelmann—; también ha llegado hasta nosotros el nombre del guarnicionero, como diríamos hoy, que hizo de cuero el escudo de Ayax”. Esto tampoco puede haber sido tomado del párrafo que indica al lector, de la *Vida de Homero*, de Herodoto. Pues si bien en ella se hace mención de los versos de la *Ilíada* en que el poeta da a dicho artesano el nombre de Tiquio, también se consigna bien claramente que un artesano amigo de Homero se llamaba así y que el poeta quiso probarle su amistad y reconocimiento citando su nombre.[6] También dio muestra de agradecimiento al guarnicionero Tiquio, que le había hospedado en

Neónticos, cuando fue a visitar su tienda, haciéndole figurar en estos versos de la *Ilíada*:

“Ayax avanzó, con un escudo parecido a una torre, de cobre recubierto de siete pieles de buey, y fabricado por Tiquio, el mejor de todos los guarnicioneros y habitante en Hilea”.

Ello prueba, pues, lo contrario de lo que pretende Winckelmann; el nombre del guarnicionero que fabricó el es cudo de Ayax estaba ya tan olvidado en tiempo de Home ro, que el poeta se tomó la libertad de sustituirle por otro cualquiera.

Varias otras pequeñas faltas son simplemente meras fallas de memoria o errores relativos a veces a cosas sin importancia, que sólo figuran en su obra como notas accesorias.

Por ejemplo:

Parrasio se alababa de que Hércules y no Baco se le hubiera aparecido tal como lo había pintado.[7]

Taurisco no era de Rodas, sino de Tralles, en Lidia.[8]

La *Antígona* no es la primera tragedia de Sófocles.[9]

Pero me abstengo de acumular bagatelas por el estilo, pues, aunque en modo alguno podrían atribuirse al prurito de criticar, todos cuantos saben la alta estima que Winckelmann me merece podrían ver en ello una pedantería infantil.

Notas

[1] Para el apunte biográfico se tomó en cuenta el de George Alexander Kohut, en su edición de *Nathan the Wise*, New York, 1939. Block Publishing Co. (Traducción de Patrick Maxwell, 3.ª edición). <<

[2] Virgilio, *Obras completas*. Traducción de Lorenzo Riber, Madrid, 1945. M. Aguilar-Editor. *Eneida*, libro II, p. 195. <<

[3] Dilthey, Wilhelm. *Vida y Poesía*. Versión de W. Roces, Fondo de Cultura Económica. México, 1945. <<

[1] *De la imitación de las obras griegas en pintura y en escultura*, págs. 21 y 22. <<

[2] Brumoy, *Teatro de los griegos*, II, pág. 89. <<

[3] *Ilíada*, V, v. 343. <<

[4] *Id.*, id., v. 859. <<

[5] Th. Bartholinus, *De causis contemplæ a Danis adhuc gentilibus mortis*, cap. I. <<

[6] *Ilíada*, VII, v. 421. <<

[7] *Odisea*, IV, 195. <<

[8] Châteaubrun. <<

[1] Antiochus (*Antholog*., lib II, cap. IV).— Hardouin (*Notas sobre Plinio*, lib. XXXV, sec 36, pág. m. 698) atribuye este epigrama a un tal Pisón. Pero entre los epigramáticos griegos no hay ninguno de este nombre. <<

[2] Aristóteles recomienda no dejar ver sus cuadros a los jóvenes, a fin de conservar en lo posible su imaginación pura de toda imagen de lo feo (*Polit*., lib. VIII, cap. V, pág. 526, edición Gonring). —M. Boden pretende, es verdad, que debe leerse en este pasaje Pausanias en lugar de Pausón, por ser bien sabido que ha pintado imágenes obscenas. (*De Umbra poetica*, coment. I, pág. 13), como si fuese preciso un legislador filósofo para enseñar a apartarse de estos aguijones de la voluptuosidad. Con sólo comparar este pasaje con el otro tan conocido de la Poética (cap. II), hubiera desistido de tal suposición. Ciertos comentadores, por ejemplo Kühn, con referencia a Eliano (*Var. hist*., lib. IV, cap. III), resuelven la diferencia indicada por Aristóteles en el mismo texto entre Polignoto, Dionisio y Pausón, en el sentido de que Polignoto debió pintar dioses y héroes, Dionisio hombres y Pausón animales. Todos pintaban figuras humanas; cuanto a que Pausón pintó una vez un caballo, esto no prueba que fuese pintor de animales, como pretende M. Boden. Su mérito queda sentado conforme al grado de la belleza de que dotaban sus figuras humanas. La sola razón que hizo que Dionisio no pudiese pintar sino hombres y que hacía que, con preferencia a los demás, se le llamase el “antropógrafo”, es debida a que imitaba demasiado servilmente la Naturaleza y no podía elevarse hasta el ideal necesario para poder re presentar sin sacrilegio a las dioses y a los héroes. <<

[3] Aristófanes, *Plutus*, v. 602, y *Acarnianos*, v. 854. <<

[4] Plinio, lib. xxx, sec. 37, edic. Hardouin. <<

[5] *De pictura vet.*, lib. II, cap., IV, § 1. <<

[6] Plinio, lib. XXXIV, sec. 9. <<

[7] Es falso mirar la serpiente sólo como el símbolo de una divinidad de la medicina. Justino mártir (*Apolog*. II, p. 55, edic. Sylburg) dice expresamente: “Al lado de cada una de las divinidades reconocidas por vosotros, se halla representada la serpiente como el símbolo de un gran misterio”; y nos seria muy fácil citar multitud de monumentos en los cuales acompaña a divinidades que nada tienen que ver con la salud. <<

[8] Considérense todas las obras de arte de que nos hablan Plinio, Pausamos y otros; examínense todas cuantas estatuas, bajorrelieves y cuadros antiguos han llegado hasta nosotros, y en ninguna parte se hallará una furia. Exceptúo las imágenes que pertenecen al lenguaje simbólico más bien que al arte, como son principalmente las que vemos en las medallas. Sin embargo, si Spence se empeñaba en encontrar furias, hubiera podido tomarlas de las medallas (Seguini, *numism*., pág. 178; Spanheim, de prerst. numism. Dissert. XIII, pág. 639; *Los Césares de Juliano*, por Spanheim, pág. 48) y no valerse de una simple ocurrencia para hallarlas en una obra en que ciertamente no están. En su *Polymetis* (*Diálogo XVI*, pág. 272) dice: "Aunque las furias constituyan una rareza en las obras de los artistas antiguos, existe, no obstante, una historia en la cual se hallan generalmente reproducidos. Es la muerte de Meleagro, en cuya representación, hecha en bajorrelieves, se las ve a menudo animar y excitar a Altea a que entregue a las llamas el tizón de que depende la vida de su hijo único. Por otra parte, una mujer no hubiera podido llevar su venganza a tal extremo si el diablo no hubiese atizado un poco el fuego. En uno de estos bajorrelieves, en Bellori *(Admiranda)*, hay dos mujeres que están con Altea en el altar, y que, según toda apariencia, deben ser furias. ¿Quién, sino unas furias, hubiera querido asistir a semejante acción? Si no son suficientemente horrorosas, es debido, sin duda, a pobreza de ejecución. Pero lo más notable de esta obra es un disco, situado a mitad de la parte baja, en el cual se ve claramente una cabeza de furia. Quizás sea ésta la furia a la cual Altea dirigía sus preces en el momento de concebir su acción horrorosa, y a quien sobre todo entonces tenía razón de más para invocar", etc. Por medio de parecidos argumentos, todo podría hallarse en todo. "¿Quién sino unas furias —pregunta Spence— hubieran querido asistir a semejante acción?". Yo contestaré: las sirvientas de Altea, encargadas de encender y mantener el fuego. Ovidio dice (*Metamorfosis*, *VIII*, vs. 460, 461):

"Su madre lo retira [el tronco] de su escondrijo, ordena astillar la leña y le aproxima la llama enemiga".

Estas *taedas*, grandes pedazos de abeto que utilizaban los antiguos como antorchas, figuran, en efecto, llevadas de mano de los dos personajes, y uno de ellos ha roto precisamente un pedazo parecido, como su actitud indica. En el disco, situado en la parte media de la obra, no sé reconocer dicha furia. Es un rostro con la expresión de un vivo dolor. Sin duda debe ser la cabeza del mismo Meleagro. (*Metam.*, *I.* c., v. 515).

“Meleagro, aparte e ignorante de lo que ocurre, arde de la misma llama, y siente que un fuego invisible le devora las entrañas; pero su valor se impone a sus crueles dolores”.

El artista se ha valido de ello, por decirlo así, como transición para llegar al pasaje que sigue de la misma historia, que, a continuación inmediata, nos presenta a Meleagro moribundo. Para Montfaucon, las furias de Spence son parcas (*Antig. expl*., t. I, pág. 162), a excepción de la cabeza del disco, que supone ser también una furia, y Bellori, de su parte (Admiranda, tab. 77), deja indecisa la cuestión de saber si son furias o parcas, vacilación que demuestra suficientemente que no son ni una cosa ni otra. El resto del comentario de Montfaucon está falto también de exactitud. Debiera haber llamado Casandra y no Atalante a la mujer que, al lado del lecho, se apoya en el codo. Atalante es la que, de espaldas al lecho, está sentada en actitud de tristeza. El artista ha demostrado mucha inteligencia separándola de la familia, pues no era la esposa, sino la concubina de Meleagro, y su llanto, motivado por una desgracia que ella había causado involuntariamente, no podía sino exasperar a los parientes. <<

[9] “Después de haber pintado el dolor de todos los presentes, sobre todo el del tío, y agotado todos los rasgos de tristeza, velo la figura del padre porque no pudo representarla de modo conveniente”. (Plinio, lib. XXXV, sec. 35). <<

[10] “Confesó que el arte es impotente para pintar la violencia de un dolor extremo”. (Valerio Máximo, lib. VIII, capítulo XI). <<

[11] *Antiquit. expl*., t. I, pág. 50. <<

[12] Véase cómo indica los grados de tristeza expresados por Timanto: *Calchantem tristem, mæstum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum*. Ayax quejumbroso fuera una figura fea, y como ni Cicerón ni Quintiliano lo citan en las descripciones de dicho cuadro, me inclino a mirarlo como una caprichosa adición con que Valerio Máximo ha querido enriquecer el cuadro. <<

[13] Bellorius, *Admiranda*, tabs. 11-12. <<

[14] Plinio, lib. XXXIV, sec. 19. <<

[15] “Él mismo [Myrónl fue excedido todavía por Pitágoras de Leontium, el cual presentó al corredor Astilo, que se enseña en Olimpia; a un joven libio aguantando una plancha, el cual también se enseña en Olimpia, y a un joven desnudo llevando manzanas; en Siracusa, a un cojo que parece comunicar a los espec tadores el dolor de su úlcera”. (*Syracusis autem claudicantem: cujus ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur.)* (Plinio, XXXIV, sec. 19). Examínense con atención las últimas palabras. ¿No se trata, evidentemente, de un personaje conocido de todos por una dolorosa úlcera? *Cujus ulceris*, etc. ¿Este *cujus* debe referirse únicamente a *claudicantem* y el *claudicantem a puerum*, que está más lejos todavía? Nadie sino Filóctetes podía ser, con razón, célebre por una úlcera semejante. En lugar de *claudicantem*, leo, pues, *philoctetem*, a lo menos debe concedérseme que la última palabra ha sido eliminada por la primera, que suena igual, y que debe leerse una y otra: *Philoctetem claudicantem*, Sófocles le hace “arrastrarse penosamente por el suelo”; debía cojear, no pudiendo apoyarse en el pie enfermo tan libremente como en el otro. <<

[1] Filipo, *Anthol.*, lib. IV, cap. IX, epíg. 10: “¡Todavía estás sedienta de la sangre de tus hijos! ¿Es que otro Jasón, otra Glaucea, excitan de nuevo tu cólera? ¡Vete al diablo así en pintura y todo, matadora de tus hijos!”. <<

[2] *Vita Apoll.*, lib. II, cap. XXII. <<

[1] “Eleva hasta el cielo sus gritos horribles”. <<

[2] Al hablar el coro de la desgracia de Filóctetes a este res pecto, parece singularmente afectado de su abandono y su aislamiento. A cada palabra nos da a entender al griego amigo de la sociedad. Tengo, sin embargo, ciertas dudas sobre uno de aquellos pasajes del coro, que es el siguiente (versículos 201-205):

‘Ιν’ ἀυτος ἡν προσουρος’, ὀυκ ἐχων βασιν,

Οὐδε τιν’ ἐγχωρων,

Κακογειτονα παρ’ ᾧ στονον ἀντιτυπον

Βαρυβροωτ’ ακοκλαυ-

σιειεν αματἠρον.

La traducción generalmente adoptada vierte este párrafo así:

Ventis expositus et pedibus captus

Nullum cohabitatorem

Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum

Gravemque ac cruentum

Ederet.

La traducción interpolada de Th. Johnson no difiere de la anterior sino en las palabras:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,

Nec quemquam indigenarum,

Nec malum vicinum, apud quem ploraret

Vehementer edacem

Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

Creeríase que las palabras cambiadas han sido tomadas por Johnson de la traducción métrica de Tomás Naogeorgus, pues éste se expresa así (su obra es muy rara, y el mismo Fabricius sólo la conoció por el catálogo de Oporin):

—Ubi expositus fuit

Ventis ipse, gradum, firmum haud habens,

Nec quemquam indigenam, nec vel malum

Vicinum, ploraret apud quem

Vehementer edacem atque cruentum

Morbum mutuo.

Si estas traducciones son exactas, el coro entona la alabanza más grande que pueda hacerse de la sociedad entre los hombres. ¡El infortunado no tiene ser humano alguno alrededor, ni un solo amigo; demasiado feliz todavía si tuviera un mal vecino! Thompson ha tenido quizás este pasaje a la vista cuando hace exclamar a Melisandro, desterrado igualmente en una isla desierta por unos desalmados:

“Arrojado a la más salvaje de las Cíclades, donde jamás humana criatura había impreso la huella de sus pasos, esos desalma dos me abandonaron. Pues bien, Arcas, creedme; nuestro amor a la humanidad está tan arraigado, que con todo y ser unos cobardes, nunca había yo escuchado ruido más lúgubre que el de sus remos al abandonar la playa.’'

También para Melisandro la sociedad de los perversos hubiera sido preferible a un completo aislamiento, ¡Idea grande y hermosa, si solamente fuera cierto que Sófocles, en efecto, hubiese escrito algo por el estilo! Pero,

muy a pesar mío, me veo obligado a confesar que nada parecido encuentro en él; debería renunciar, pues, a ver por mis propios ojos y preferir los del antiguo escoliasta, el cual parafrasea las palabras del poeta así: “¡No solamente donde no había un buen vecino entre los habitantes, sino ni siquiera uno malo que pudiese oír responder a sus gemidos!”. Del mismo modo que los citados traductores han seguido este comentario, también Brumoy se ha sujetado a él, como nuestro traductor alemán moderno. Dice Brumoy: *ni siquiera una compañía importuna*; y el traductor: *hasta privado de la compañía más importuna*. Las razones que me obligan a separarme de todos ellos son las siguientes: en primer lugar, es evidente que si κακογειτονα está separado de τιν’εγχωρων y debe formar otro miembro en la frase, la partícula ουδε debería estar repetida necesariamente delante de κακογειτονα. Puesto que no es así, también es evidente que κακογειτονα se refiere a τινα y que la coma después de εγχωρων debe desaparecer. Dicha coma se había deslizado por efecto de la traducción, pues veo que ciertas lecciones completamente griegas (por ejemplo, la de Wittemberg de 1585, inc-8.º de la cual Fabricius no tuvo noticias) no la tienen, y en cambio, colocan otra después de κακογειτονα, que es tal como debe ser. En segundo lugar, el “suspiro mutuo, simpático”, ¿podemos prometérnoslo de un mal vecino, como explica el escoliasta? Llorar con nos otros sólo es propio de un amigo, no de un enemigo. En resumen, pues: se ha interpretado mal la palabra κακογειτονα;, considerándola formada del adjetivo κακος, en lugar del substantivo το κακον, y se ha traducido: *mal vecino*, donde hubiera debido traducirse: *vecino de infortunio*. Del mismo modo que κακομαντις no significa *mal profeta*, esto es profeta falso, mentiroso, sino *profeta de infortunio*, y κακοτεγνος no significa mal artista, sin talento, sino *artista en cosas malas*. Por un *vecino de infortunio* entiende el poeta, o el que está azotado por el mismo infortunio que nosotros o el que por amistad toma parte en nuestro infortunio; de manera que el conjunto de las palabras ουδ’εχων τιν’εγχωρων κακογειτονα debe simplemente traducirse así: “no teniendo en aquella isla ningún compañero de dolor”, El moderno traductor inglés de Sófocles, Tomás Franklin, no puede ser de otra opinión que la mía, toda vez que no halla mal vecino en κακογειτων, sino que lo traduce por *compañero de infortunio*:

“Expuesto a las injurias de un cielo riguroso, allí está, abandonado, privado de toda esperanza. Ni un solo amigo, ni un solo *compañero de infortunio* que pueda calmar su dolor y tomar parte en sus sufrimientos”. <<

[3] *Mercurio de Francia*, abril de 1755, pág. 177. <<

[4] Adam Smith, *Teoría de los sentimientos morales*, parte I, sec. 2, cap. I, pág, 41. (Londres, 1761). <<

[5] Acto II, esc. III. “*De mes déguisements que penserait Sophie?*”, dice el hijo de Aquiles. <<

[6] *Traquinianas*, vs. 1.088-89: *"Lloro y grito como una doncella"*. <<

[1] *Topografía de la ciudad de Roma*, lib. IV, cap. XIV. <<

[2] *Suplemento a las antigüedades explicadas*, t. I, página 242: “Parece que Agesandro, Polidoro y Atenodoro, que fueron los artífices de este grupo, hayan rivalizado en dejar un monumento que respondiese a la incomparable descripción que Virgilio ha hecho de Laocoonte”, etc. <<

[3] *Saturnales*, lib. V, cap. II: “En cuanto a los asuntos que Virgilio parece haber tomado de los griegos, no penséis que vaya a hablar de lo que sabe todo el mundo, esto es, que ha tomado por modelos a Teócrito y a Ifesíodo, al primero para sus *Bucólicas* y al segundo para sus *Geórgicas*, y que hasta en estas últimas ha tomado los pronósticos de la tempestad y del buen tiempo de los *Fenómenos* de Arato, o bien que la ruina de Troya, los episodios de Sinón y del caballo de madera y todos los demás que forman el libro segundo, los ha traducido casi literalmente de Pisandro, autor que se distingue, entre todos los poetas de Grecia, por una obra que, principiando por las nupcias de Júpiter y Juno, contiene toda la serie de sucesos acaecidos desde aquella época hasta la misma de Pisandro, reuniendo así en un solo cuerpo aquellos di versos episodios históricos. Entre tales sucesos se halla referida también la caída de Troya, y Virgilio ha hecho su descripción de la ruina de Ilion al traducir fielmente este relato. Pero dejo de lado estas cosas y otras parecidas por ser sabidas hasta de los escolares”. <<

[4] *Paralip*., lib. XII, vs. 398-408 y 439-474. <<

[5] O mejor, *dicha serpiente*, pues Licofronte parece no haber admitido más que una sola. “Y las dos islas de la serpiente devoradora de niños…”. <<

[6] No olvido que podría citárseme el cuadro descrito por Eumolpo en Petronio, el cual representaba la destrucción de Troya y la historia de Laocoonte en forma enteramente igual a la de Virgilio, y como en la galería de Nápoles, donde se hallaba este cuadro, había también otros cuadros antiguos de Zeuxis, de Protógenes, de Apeles, podría suponérsele igualmente obra de un antiguo pintor griego. Pero permita el lector que no estime a un poeta de novelas lo mismo que a un historiador. Tanto la galería, como la pintura, como Eumolpo, parece, según toda verosimilitud, que no han existido sino en la imaginación de Petronio, pues nada prueba Mejor su origen poético que las huellas visibles de una imitación casi literal de la descripción de Virgilio, que bien vale la pena comparar.

Dice Virgilio (*Eneida*, lib. II, vs. 199 a 224):

> "Pronto, en nuestra desgracia, un nuevo prodigio, un espectáculo más espantoso todavía, se ofrece a nuestros ojos y acaba de arrastrar nuestros ciegos espíritus. Laocoonte, al cual la suerte había hecho primer sacerdote de Neptuno, inmolaba solemnemente un magnífico toro en los altares del dios. Y he aquí que de repente (tiemblo todavía al recordarlo), en medio de un mar apacible, salen de Tenedos dos enormes serpientes que se deslizan por las aguas, y desplegando sus inmensas órbitas, avanzan de frente hacia la playa. Su pecho de escamas se eleva en medio de las olas, y con su cresta sangrienta dominan las ondas; el resto del cuerpo lo arrastran apenas rozando el mar, y la cola monstruosa se tuerce en tortuosos repliegues. A su paso, ruge el mar espumoso. Ya han ganado la orilla. Con los ojos ardientes, rojos de sangre y fuego, la boca abierta, hacen silbar su triple dardo. Todos huimos pálidos de horror a la vista de este espectáculo. Las dos serpientes, poseídas de igual furia, corren derecho al sacerdote, y primero, arrojándose sobre sus dos hijos, les envuelven en horrible abrazo y desgarran con crueles mordiscos el cuerpo de los jóvenes infortunados. Después, apoderándose del padre, el cual corría hacha en mano en socorro de

> sus hijos, le rodean, le envuelven en sus anillos inmensos. Dos veces le enlazan por la cintura, dos veces le enlazan por el cuello con sus círculos de escamas, y todavía elevan por encima de su frente las cabezas erguidas. Laocoonte, bañado en su inmunda baba y goteando el negro veneno que mancha sus vestiduras sagradas, se esfuerza por despegar los brazos de aquellos espantosos lazos y lanza al cielo gritos de terror, a semejanza del toro que, al ser herido en el altar, huye sacudiendo con el cuello ensangrentado el hacha incierta".

Y dice Eumolpo (del cual podría decirse que le sucede lo que a todos los poetas que improvisan: la memoria toma tanta parte en sus versos tomo la imaginación):

> "He aquí otro presagio. En, el sitio en que el mar rompe contra las alturas de Tenedos, las olas enmudecidas se hinchan en medio de un tiempo apacible, y la onda surge deshecha en otras más pequeñas, del mismo modo que en la noche silenciosa se oye a lo lejos el ruido de los remos, cuando las flotas surcan el mar y su superficie gime bajo el peso de los navíos; miramos y vemos dos serpientes cuyos anillos apartan las olas hacia las rocas como si fueran embarcaciones, haciendo espumar las ondas en tomo a sus vastos pechos. Sus colas se agitan, sus crestas, elevadas por encima de las aguas, brillan con fuegos deslumbrantes que, como relámpagos, iluminan la superficie líquida. Sus silbidos hacen temblar las ondas. Todo el mundo está helado de terror. Los hijos de Laocoonte, esta doble ofrenda al culto frigio, le asistían en el altar, cubiertos de sus ropas sagradas. De repente los dragones, de ojos fulminantes, les enlazan en sus ruedas. En vano los hijos oponen a aquellas bocas sus débiles brazos. Ninguno basta a defenderse a sí propio, y sin embargo el uno trata de socorrer al otro en Un esfuerzo generoso, y aun al expirar, los infortunados temen el uno por el otro. Pero be aquí que su padre, débil defensor, viene a aumentar el número de cadáveres. Ya saciados de la sangre de los hijos de Laocoonte, los

> monstruos se lanzan sobre éste y deslizan su cuerpo por el suelo. Y el sacerdote yace víctima inanimada en medio de los altares”.

Los rasgos principales son exactamente los mismos raí los dos pasajes, y cosas diferentes expresadas en idénticas palabras. Pero estas bagatelas saltan por sí solas a la vista. Otras huellas de imitación podemos hallar, que aunque más disimuladas, no por eso menos ciertas. Cuando el imitador es hombre confiado en sí mismo, raras veces imita sin pretender embellecer el modelo, y cuando cree haber logrado este honor, no es menos hábil que el zorro en borrar con la cola las huellas de sus pasos, huellas que podrían descubrir el camino que ha seguido. Pero lo que le descubre es precisamente este deseo vanidoso de embellecer y esta precaución de querer parecer original, pues sólo lo logra con exageraciones y refinamientos nada naturales. Virgilio dice: sus crestas ensangrentadas; Petronio: *sus crestas erizadas brillan con fuegos deslumbrantes*; Virgilio: *los ojos ardientes, rojos de sangre y fuego*; Petronio: *iluminan, como relámpagos, la superficie líquida*; Virgilio: *se oye rugir el mar espumoso*; Petronio: *sus silbidos hacen temblar las ondas*. Y así el imitador pasa siempre de lo grande a lo monstruoso, de lo admirable a lo imposible. Los hijos enlazados por las serpientes son para Virgilio un asunto secundario, que traza a grandes rasgos, con el solo objeto de que se vea su impotencia y su dolor. Petronio los describe con lujo de detalles y hace de aquellos niños un par de almas heroicas:

> “Ninguno basta a defenderse a sí propio, y sin embargo, el uno trata de socorrer al otro en un esfuerzo generoso, y aun al ex pirar, los infortunados temen el uno por el otro”.

¿Quién supondría tanta abnegación en dos seres humanos, en dos niños? ¡Cuánto mejor conocía la naturaleza humana este griego (Quinto de Calabria, 1. XII, vs. 459-461) quien, a la aparición de aquellas terribles serpientes, nos representa a las madres olvidando a sus propios hijos y procurando sólo salvarse a sí propias!

> “Las mujeres se lamentaban, y hasta las había que olvidaban a sus propios hijos tratando de escapar al funesto destino”.

Generalmente, el imitador no sabe disfrazar su obra de otra manera que haciendo sobresalir las sombras del original y evadiendo los puntos luminosos. Virgilio se esfuerza en hacer bien sensible la magnitud de las serpientes, porque de ella depende la verosimilitud de lo que debe suceder, y el ruido que producen las serpientes no es sino una idea accesoria destinada precisamente a hacer más sensible aquella idea. Petronio por el contrario, hace de dicha idea accesoria su objeto principal, describe el ruido con todo lujo de detalles y olvida hasta tal punto la descripción de su magnitud, que sólo nos es dado formar idea de ella por el ruido. Es muy difícil creer que haya caído en esta falta de proporciones ateniéndose sólo a su imaginación y sin tener a la vista un modelo que pretendía copiar disimulando la imitación. Así, todo cuadro poético, lleno de pequeños detalles y falto de circunstancias importantes, puede ser juzgado, sin miedo a equivocarse, como una imitación desgraciada, sea cual fuere el número de pequeñas bellezas que pueda contener, y esto tanto si se puede como no señalar el original. <<

[7] *Supl. a las antig, explic.*, t. I, pág. 243: “Hay una pequeña diferencia entre lo que dice Virgilio y lo que el mármol representa. Parece, según el poeta, que las serpientes dejaron a los dos hijos para ir a envolver al padre, al revés del mármol, en el cual abrazan al mismo tiempo al padre y a los hijos”. <<

[8] Donatus ad. v. 227. lib. IX *Aeneid*: “No es de extrañar que hayan podido ocultarse, bajo el escudo y los pies de la diosa, aquellas que Virgilio acaba de pintar tan largas y tan fuertes que rodeaban varias veces a Laocoonte y sus hijos, quedándoles aún libre una parte de su cuerpo." Me parece que en este pasaje el *no* de *no es de extrañar* debe desaparecer, o bien, al final, falta la conclusión. Pues si las serpientes eran tan extraordinariamente largas, verdad es que hay para asombrarse de que se hayan podido ocultar bajo el escudo de la diosa, si es que este escudo no era muy grande y no pertenecía a una estatua colosal. La afirmación de este hecho debía formar la conclusión que falta, o de lo contrarío el *no* no tiene sentido. <<

[9] En la magnifica edición drl Virgilio ingles de Dryden (Londres, 1697, grande infolio): “Y con todo, en este artista los repliegues de las serpientes apenas envuelven el cuerpo, dejando el cuello casi libre. Si a un artista tan mediocre le vale excusa alguna, sólo le cabria la de argüir que los grabados destinados a ilustrar un libro no deben considerarse sino como simples aclaraciones del texto y no como obras de arte en si mismas”. <<

[10] De Piles mismo opina así en sus observaciones sobre Du Fresnoy, v. 210: “Observad que por ser propias del sexo femenino las telas suaves y ligeras, los antiguos escultores han procurado, en lo posible, no vestir las figuras de hombres, porque pensaban, como hemos dicho, que en escultura no se podían imitar ¡as telas y que los pliegues gruesos producían mal efecto. Hay casi tantos ejemplos de esta verdad como figuras de hombres desnudos existen entre los antiguos. Citaré solamente el de Laocoonte, quien, según toda apariencia, debería estar vestido. En efecto ¿cómo es posible que el hijo de un rey, un sacerdote de Apolo estuviera completamente desnudo en la ceremonia de un sacrificio?; pues las serpientes pasaron de la isla de Tenedos a la orilla de Troya y sorprendieron a Laocoonte y sus hijos en el momento en que ofrecían un sacrificio a Neptuno al borde del mar, como lo señala Virgilio en el segundo libro de su *Eneida*. Sin embargo, los artistas que ejecutaron esa hermosa obra comprendieron perfectamente que no podían darle vestiduras convenientes a su calidad, sin que de ello resultase un amontonamiento de piedras, cuya masa semejaría una roca, en lugar de esas tres admirables figuras que han sido y serán siempre la admiración de los siglos. Entre los dos inconvenientes han juzgado que el de las vestiduras era mayor que el de ir contra la verdad misma. <<

[1] Maffei, Richardson (*Tratado de la pintura*, t. III, página 513), y más recientemente M. de Hagedorn (*Consideraciones sobre la pintura*, pág. 37). De Fontaines no merece ser citado en semejante compañía. Cierto que también pretende que el poeta ha tenido el grupo a la vista, pero su ignorancia atribuye este grupo a la mano de Fidias. <<

[2] En apoyo de esta hipótesis, nada creo mejor ni más decisivo que el poema de Sadolet, obra digna de un poeta antiguo. <<

[3] *De la pintur*a, tomo III, p. 516; “El horror que Laocoonte inspiraba a los troyanos le era necesario a Virgilio para el desarrollo de su poema; eso le facilitaba Ib descripción patética de la destrucción de la patria de su héroe. De modo que Virgilio no quiso distraer la atención, que debía proyectarse por entero sobre la descripción de la última noche de una gran ciudad, con la pintura de la pequeña desgracia que afectaba a un particular”. <<

[1] La primera edición es de 1747, la segunda de 1755 y lleva el título de *Polymetis* o *Investigaciones relativas a las coincidencias entre las obras de los poetas romanos y las obras de los artistas antiguos que han llegado hasta nosotros. Ensayo para explicar las unas por las otras*. En diez volúmenes por el Revd, P. Spence, El resumen que N. Tindal ha hecho de esta obra ya se ha impreso varias veces. <<

[2] Valerio Flaco, lib. VI, vs. 55-56; *Polymetis*, diálogo VI, pág, 50. <<

[3] Digo es muy posible, pero apostaría diez contra uno que no es así. Juvenal habla de los primeros tiempos de la República, época en que no se conocía todavía lujo ni magnificencia alguna, y en que el soldado no empleaba el oro y la plata sino en el arnés de su caballo o en sus armas. (*Sat. XI*, vs. 100-107). <<

[4] “Antes de conocer —dice Spence (*Polymetis*, diálogo XIII, pág. 208)— estas auras, estas ninfas del aire, no sabía comprender nada de la historia de Céfalo y Procris, en Ovidio. Se me hacía incomprensible cómo Céfalo, con su exclamación *Ven, Aura*, por más tierno que fuera el tono en que la profiriese, pudiera sugerir en nadie la id na de ser infiel a su Procris. Como estaba acostumbrado a no entender por el nombre de *Aura* más que el aire, o en particular un dulce céfiro, los celos de Procris me parecían todavía más infundados que lo son de ordinario los celos más extravagantes. Pero una vez hallado que Aura podía significar una bella joven lo mismo que el aire, la cosa tomó para mí un aspecto totalmente diferente, y también la historia me pareció ofrecer otro aspecto más razonable”. No quiero retractarme, en la nota, del elogio que me ha merecido en el texto el descubrimiento de que se vanagloria Spence; pero sí no dejaré de manifestar que sin dicho descubrimiento, el texto del poeta es perfectamente natural e inteligible, pues baste saber que, entre los antiguos, el nombre de *Aura* era muy frecuentemente dado a las damas.

Así se llama, por ej. en Nonnus (*Dionys*., lib. XLVIII) la ninfa del coro de Diana, que, por haberse alabado de poseer una belleza más varonil que la misma diosa, en castigo de su presunción, fue entregada durante el sueño a los brazos de Baco. <<

[5] Juvenal. Sat. VIII. v. 52-55. “En una palabra, tú eres el descendiente de Cecrops. Me haces el efecto de un Hermes dentro de su vaina. Tu única ventaja es que un Hermes es de mármol y tú eres una estatua que vive”.

Si Spence hubiera comprendido en su plan también a los escritores griegos, quizá habría preferido, quizá no, una vieja fábula de Esopo, que se explica en forma mucho más elegante por la disposición especial de las estatuas de Kermes y para cuya comprensión es mucho más necesario conocer la forma de dichas estatuas que para la inteligencia de aquel pasaje de Juvenal. “Mercurio —cuenta Esopo— quiso saber de cuánta estima gozaba entre los hombres. Disfrazó su divinidad y se fue a ver a un escultor. Vio allí la estatua de Júpiter y preguntó al artista cuánto valía. «Un dracma», le respondieron. Mercurio sonrió. «¿Y ésta de Juno?», preguntó entonces. «Aproximadamente lo mismo». Entonces reparó en su propia imagen y pensó para sí: Yo soy el mensajero de los dioses; todas las ganancias provienen de mí; los hombres necesaria mente tienen que estimarme en mucho más. «¿Y este dios que está aquí? *(Señalaba su estatua)*. ¿Cuánto puede valer?». «¿Éste? —respondió el artista—; si me compráis esas dos os lo daré como regalo»”. Mercurio se quedó desilusionado. Pero el artista no le conocía y, por lo tanto, no podía tener la intención de molestar su amor propio; lo que pasaba era que en la naturaleza misma de las estatuas debía existir un motivo que le hiciera despreciar a la última para darla de regalo. Este motivo no podía ser el menor mérito que se atribuyera al dios que representaba, porque el artista estima sus obras con arreglo al talento, al cuidado y al trabajo que exigen, y no según el rango y el mérito del ser que representan^ Puesto que la estatua de Mercurio costaba menos, seguramente debía exigir menos talento, cuidado y trabajo que una estatua de Júpiter o Juno. Y esto era lo que había ocurrido en este caso. Las estatuas de Júpiter y Juno representaban a estos dioses de cuerpo entero; la estatua de Mercurio, por el contrario, era un mal poste cuadrangular que servía de soporte al busto del dios. ¿Qué tenía, pues, de extraño, que pudiera regalarla? Mercurio no se daba cuenta de esta circunstancia porque no veía más que su

pretendido mérito superior y, por lo tanto, su humillación era tan natural como merecida. Es en vano buscar la menor traza de esta explicación entre los comentadores, traductores e imitadores de las fábulas de Esopo, pero si valiera la pena, podría hacerse una larga lista de los que han entendido esta fábula lisa y llanamente, es decir de los que no han comprendido nada de ella. O no han sentido, o han exagerado el absurdo que implica el admitir que las estatuas sean obras de idéntica realización. Lo único que podría extrañar en esta fábula sería el precio que el artista asigna a su Júpiter. Por un dracma no había alfarero que hiciera ni siquiera una muñeca. Luego, en este caso, debe entenderse por dracma, en sentido general, algo de muy poco valor (*Fab*. de Esopo, 90 edic. Edit. Haupt, pág. 70). <<

[6] Tibulo, eleg. 4 del lib. III; *Polymetis*, diál, VIII, página 84. <<

[7] Estacio, lib. I; Sylv., V, v. 8; *Polymetis*, diál. VIII, pág. 81. <<

[8] Lucrecio, *De rerum natura*, lib. v, vs. 736-747. “Llega la primavera, y con ella Venus, precedida de su mensajero, el Céfiro alado. Bajo sus pasos, Flora, la antigua diosa, cubre a lo lejos el camino con profusión de los más deliciosos colores y perfumes. Viene después el árido Calor, acompañado de la polvorienta Ceres, y del soplo de los vientos etesios. Más tarde aparece el otoño, y con él, el alegre Baco. Siguen luego otros tiempos y otros vientos de tormenta; el ruidoso Vulturno y el Auster, armado con el rayo. Llega, por fin, Solsticio, trayendo con él las nieves, el frío que entorpece, y seguida del invierno, que viene tiritando”.

Spence admite este pasaje como uno de los más bellos del poema de Lucrecio, pero en verdad que es restar gloria al poeta pretender que esta descripción ha sido hecha a la vista de una procesión de las estaciones divinizadas, ¿Y por qué cree eso Spence? “Porque entre los romanos —dice el autor inglés— tales procesiones, con sus dioses eran tan habituales como lo son hoy en día, en ciertos países, las que se organizan en honor de los santos, y porque además, todas las expresiones usadas en este caso por el poeta convienen perfectamente a una procesión *(come in very aptly, if applied to a procession)*”. ¡Excelentes razones! ¡Y cuánto habría que decir contra la última! En primer lugar, los epítetos que el poeta aplica a las abstracciones personificadas *(árido Calor, polvorienta Ceres)* muestran que ellas se deben a él y no al artista, que las hubiera caracterizado de modo distinto. Además, Spence parece haber concebido esta idea de un cortejo según Abraham Preigern, quien, en sus observaciones sobre este pasaje del poeta, dice: “El orden es semejante al de un cortejo; ver (La Prima vera) y Venus, Zephyrus (Céfiro) y Flora”, etc.

Pero Spence hubiera debido detenerse ahí. El poeta representa las estaciones como en procesión; eso está bien. Pero decir que gracias a una procesión ha aprendido a representarlas así es completamente absurdo. <<

[9] *Eneida*, lib. VIII, v. 725; *Polymetis*, dial. XIV, página 230. <<

[10] Addison, en diversos párrafos de sus Viajes y de su *Diálogo sobre las medallas antiguas*. <<

[1] *Polymetis*, dial. IX, pág. 129. <<

[2] *Metamorph*., lib. IV, vs. 19 y 20. <<

[3] *Begeri Thes. Brandenb.*, vol. III, pág. 242. <<

[4] *Polymetis*, diál. VI, pág. 63. <<

[5] *Polymetis*, diál. xx, pág. 311: “Raras veces una cosa puede ser buena en una descripción poética si debe parecer absurda re presentada en una estatua o en un cuadro”. <<

[6] *Id.*, diál. VII, pág. 74. <<

[7] *Argonaut*., lib. TI, vs, 102-106. <<

[8] *Tebaida*, lib. v, vs. 61-69. <<

[1] Valerio Flaco, lib. II; *Argonaut*., vs. 265-273. "Cubre a su padre con guirnaldas y con la cabellera y vestiduras del joven Baca, le coloca en medio de un carro y pone a su alrededor los cimbeles, los tambores y las cestas plenas de misterioso terror. Ella misma rodea con coronas de hiedra su pecho y sus miembros, agita un tirso ardiendo, y le mira bajo este disfraz cómo sujeta las riendas verdeantes, si sus cuernos se hallan bien salientes bajo su blanca diadema, y si, como el dios, presenta bien la copa sagrada".

La palabra *salientes* parece indicar, además, que los cuernos de Baco no se hacían tan pequeños como Spence imagina. <<

[2] La estatua conocida por el nombre de Baco en el jardín de Médicis, en Roma (véase Montfaucon, *Suplem, a las antigüed.*, t, I, pág. 254), tiene unos pequeños cuernos que le salen de la frente, pero ciertos eruditos, precisamente por esto, pretenden que es un fauno. El hecho es que los cuernos naturales de este género degradan la figura humana y no pueden convenir sino a aquellos seres a los cuales se atribuía cierta forma intermedia entre el hombre y la bestia. La postura, la mirada envidiosa que lanza a los racimos suspendidos encima de él, es propia, más bien que de dios del vino, de un discípulo suyo. Recuerdo a este propósito lo que Clemente de Alejandría dice de Alejandro Magno (*Protrept*., pág. 48, edic, Pott.): “Alejandro quería también que se le tomase por el hijo de Júpiter Ammón, y que los escultores le representasen con cuernos, no temiendo profanar así la belleza humana”. Era voluntad expresa de Alejandro que los estatuarios le representasen con cuernos, consintiendo que la belleza humana fuese profana da con tal que le creyesen de origen divino. <<

[3] Cuando más arriba afirmé que los artistas antiguos nunca representaban Furias, no olvidaba que las Furias tenían varios templos en los que seguramente se hallaban sus estatuas. Las que Pausanias encontró en el templo de Cerinea eran de madera; no eran grandes, ni notables en ningún respecto; parecía como si el arte, no pudiendo mostrarse en ellas, se hubiera desquitado en las estatuas de sus sacerdotisas, colocadas en el interior del templo, pues eran de piedra y estaban artísticamente trabajadas. (*Pausanias Achaic.*, cap. XXV, pág, 587. Edic. Kuhn,) Tampoco habla olvi dado el hecho de que se creyera ver cabezas de Furias sobre un Abraxas que Chiffietius ha hecho conocer y en una lámpara que está en Licetus. (*Disertaciones sobre las Furias*, por Bannier, *Memorias de la Academia de Inscrip*., t. V. pág. 48). Tampoco me era desconocida la urna de trabajo etrusco que figura en Gorius (tab. 151, Musei Etrusi), sobre la cual se ve a Orestes y Pílades, perseguidos por dos Furias con antorchas. Pero yo hablaba de obras de arte de las cuales creía poder excluir las que he citado. Y aun cuando la última no pudiera ser excluida, como las demás, desde otro punto de vista podría servirme para ratificar y no para invalidar mi opinión. Pues aunque los artistas etruscos no se han preocupado en general de la belleza, sin embargo parecen haber representado las Furias no tanto mediante la horrible fealdad del rostro sino más bien valiéndose de sus atributos y vestiduras. Sacuden sus antorchas ante los ojos de Orestes y Pílades con un rostro tan tranquilo, que al parecer no quieren en realidad asustarlos. La impresión de espanto producida en ellos sólo puede adivinarse por el terror que expresan y no por el aspecto de las Furias. Es decir que son y no son Furias; desempeñan el papel de Furias pero no se ve en ellas el furor y la rabia que estamos acostumbrados a atribuirles, en virtud de su nombre; ni tampoco la frente, que, como dice Catulo, “anuncia la cólera que respiran”. No hace mucho tiempo, 'Winckelmann creía haber encontrado, sobre una turmalina del gabinete de Stoss, una Furia corriendo con los ca bellos y las vestiduras flotantes y con un puñal en la mano, (*Biblioteca de Bellas Artes*, V. pág. 30). Hagedom, con este motivo,

aconseja a los artistas que aprovechen esa indicación y representen las Furias de esa manera (*Reflexiones sobre la pintura*, pág. 222). Sólo que después, el mismo Winckelmann ha hecho dudoso su descubrimiento, pues no ha encontrado, en ninguna parte, que los antiguos hayan representado a las Furias con puñales, en vez de antorchas (*Descripción de piedras grabadas*, pág. 84). Sin duda no cree que las figuras de las medallas de las ciudades de Lyrba y Massaura sean Furias, como ha creído Spanheim (*Los Césares de Juliano*, pág. 44); a no dudarlo las toma por imágenes de *Hecate triformis*, pues de otro modo resultaría en este caso que la Furia lleva un puñal en cada mano, aparte de que es extraño que ésta lleve el cabello suelto cuando las otras lo llevan cubierto por un velo. Y aun suponiendo que las cosas fueran como Winckelmann creyó en un principio, sucedería con esta piedra grabada lo que con aquella urna etrusca, en que la escasa dimensión del trabajo no permite en absoluto distinguir los rasgos del rostro. Además, las piedras grabadas pertenecen, por estar destinadas a ser usadas como sellos, al género simbólico, y las imágenes que presentan pueden ser con más frecuencia el símbolo particular de bu poseedor que la obra espontánea d e los artistas. <<

[4] *Polymetis*, dial. VII, pág. 81. <<

[5] *Fast*., lib. VI, vs. 295-298. “En mi ignorancia, he creído durante mucho tiempo que existían estatuas de Vesta; pero he sabido después que no hay ninguna bajo esta bóveda. Vesta y el fuego no tienen ninguna imagen”.

Ovidio sólo habla del culto de Vesta en Roma, del templo que Numa le había elevado allí y del que pora antes (vs. 259-260) dice: “Obra de un rey pacífico, el más religioso de los hijos del país Sabino”. <<

[6] *Fast*., lib. III, vs. 45-46. “Silvia es madre; dicen que las estatuas de Vesta se cubrieron los ojos con sus manos virginales”.

Spence debiera haber comparado los diferentes pasa/es de Ovi dio, pues el poeta habla de diferentes épocas; aquí, de ¡os tiempos que han precedido a Numa, y allá, de la época posterior. Durante el primer período, Vesta había sido honrada en Italia bajo la forma de imágenes personales, como lo había sido en Troya, de donde Eneas trajera sus sagradas insignias. “Él mismo me trajo del subterráneo de Vesta la estatua de la augusta diosa, y sus castas bandas, y el fuego eterno que le está consagrado”, dice Virgilio de la sombra de Héctor después que éste aconseja a Eneas que huya. En este caso el fuego eterno se distingue en forma expresa de Vesta misma o de su estatua. De modo que Spence ha debido leer los poetas latinos con muy poca atención, aun en interés de su propia opinión, puesto que se le ha pasado por alto este pasaje. <<

[7] Lipsius, de Vesta et *Vestalibus*, cap. 13. <<

[8] Pausanias, *Corinth*., cap. xxxv, pág. 198, Edic. Kuhn. <<

[9] *Idem.*, *Áttic.*, cap. XVIII, pág. 41. <<

[10] Polibio, *His*., lib. XVI, § 11. Op. T. II, pág. 443. Edic. Emest. <<

[11] *Plinio*, lib. XXXVI, sec 4, pág. 727. Edic. Hard. “Escopas ha representado sentada la Vesta que se admira en los jardines de Servilio”. Lipsius ha debido pensar en este pasaje cuando es cribe (de Vesta, cap. 3): “Plinio nos dice que solía representarse a Vesta sentada, por razones de estabilidad”. Pero no debiera haber tomado como carácter general lo que Plinio dice en especial de una sola obra. Él mismo observa que en las medallas, Vesta aparece tan a menudo sentada como de pie; pero con esto no corrige a Plinio sino su propio error. <<

[12] *Georg. Codinus de originib*., Constant., Edic. Venet., pág. 12. “Se dice que la tierra es Vesta, y se la presenta en forma de una mujer que lleva un tambor, porque la tierra, en su seno, encierra los vientos”.

Suidas, según él, o quizá los dos según un autor más antiguo, entienden por el nombre de Vesta precisamente esto: “La tierra, bajo el nombre de Vesta, se representa por la imagen de una mujer que lleva un tímpano, porque en su seno guarda los vientos”. Dicha razón es un tanto extraña. Hubiese resultado más comprensible si hubiese dicho que se le atribuye un tímpano porque parte de los antiguos creían que tenía una forma parecida: “Tiene la forma de un tambor”. (Plutarco, *Concepciones de los filósofos*, cap. X; *idem. De la figura que se ve sobre el orbe de la luna*). A menos que Codinus se haya equivocado respecto de la forma o del nombre, o de ambas cosas. Quizá no encontrase palabra mejor que tímpano para designar lo que llevaba Vesta; o bien oyese decir tímpano y creyera que ese nombre únicamente representaba el instrumento que nosotros llamamos timbal. Pero *tympana* eran también una especie de ruedas: “Con su madera, los labradores tornean ruedas de radios, o ruedas macizas para sus carros”. (Virgilio, *Georg*., lib. II. II, v. 444). Y lo que se junta a la Vesta de Fabretti (*Ad Tabulan. Iliadis*, pág. 344) y es considerado por este sabio como una muela de molino se asemeja mucho a es¿s ruedas. <<

[1] *Polymetis*, dial, VIII, pág. 91. <<

[2] Estado, *Theb*., VIII, v. 551. <<

[3] *Polym*., dial. x, pág. 137. <<

[4] *Ibid.*, pág, 134. <<

[5] En el retrato que Horacio hace de la Necesidad, y que es quizás la descripción más rica en atributos que pueda hallarse entre los poetas antiguos, los clavos, el martillo y el plomo fundido deben ser considerados como instrumentos de suplicio, y por lo tanto, clasificados entre los atributos poéticos más bien que alegóricos. Pero aun así, abundan demasiado en el pasaje, el cual, por esta razón, resulta uno de los más fríos de Horacio. (Lib. I, oda 35).

Sanadon dice; *"Me atrevo a decir que este cuadro, considerado en detalle, resultaría más bello sobre la tela que en uno oda heroica. No puedo tolerar todo ese pertrecho patibulario de clavos, cuñas, ganchos, y plomo fundido. He creído necesario aligerar la traducción, sustituyendo las ideas singulares por ideas generales. Es una lástima que haya habido necesidad de corregir al Poeta."* Sanadon poseía un sentido fino y preciso, pero la razón que invoca no es la que conviene. El pasaje resulta frío, no porque los atributos empleados constituyan un pertrecho patibulario, pues sólo de él dependía adoptar la otra interpretación y convertir los instrumentos de tortura en los más sólidos medios de enlace en el arte de la construcción. El pasaje es frío porque esos atributos están destinados a afectar la vista y no el oído, y cuando los conceptos que debemos recibir por intermedio de la vista nos son insinuados por medio del oído nos exigen un esfuerzo enorme y nunca llegan a alcanzar la suficiente claridad. <<

[1] Apolo confía a Ja Muerte y al Sueño el cadáver lavado y embalsamado de Sarpedón, con orden de transportarlo a su patria (*Ilíada*, XVI, vs. 681-682). Caylus recomienda al pintor esta ficción, y añade: “Lástima que Homero no nos haya dicho nada referente a los atributos que se daban al Sueño en aquella época, pues nosotros, para caracterizarle, sólo conocemos su misma acción, y le coronamos de adormideras. Estas ideas son modernas; la primera es de un mediocre servicio, y aun en el caso presente no puede emplearse, porque las flores me parecen incompatibles en una figura que acompaña a la Muerte”. (V. *Cuadres deducidos de la ¡liada, de la Odisea, y de la Eneida, con observaciones generales sobre el vestido*. — París, 1757, in-8.º) Tal es pedir a Homero uno de esos pequeños adornos que tanto contrastan con su manera grandiosa. Los más significativos atributos que hubiera podido darle al Sueño hubieran estado lejos de caracterizarle completamente, de modo de hacer nacer en nosotros una imagen tan viva como el solo rasgo que emplea para hacer del Sueño el hermano gemelo de la Muerte. Halle el artista el modo de expresar dicho rasgo y no tendrá necesidad de atributo alguno. Los artistas antiguos, en efecto, han dado al Sueño y a la Muerte el parecido propio de dos hermanos gemelos. Los dos reposaban, en forma de niños, en brazos de la Noche, en un zócalo de madera de cedro, en el templo de Juno, en Elis. Sólo les distinguían representando al uno blanco y al otro negro; uno dormía y otro parecía dormir, y ambos tenían los pies cruzados uno sobre otro.

Así traduciría yo las palabras de Pausanias, Eliac,, cap. XVIII p. 422. Edit. Kuh) ἀμφοτερους διεστραμμενους τους ποδας y no por pies torcidos o, como Gedoyn las ha vertido a su idioma, por pies contrahechos. Pues ¿qué podrían significar aquí pies torcidos? Por el contrario, en las personas dormidas, los pies están natural mente cruzados uno sobre otro y así es como Maffei (Raccol. Pl. 141) ha representado el sueño. Los artistas modernos se han apartado por completo del parecido que entre sí mostraban el Sueño y la Muerte y, contra el uso antiguo, se ha generalizado la costumbre de representar a la Muerte por un esqueleto, o a lo sumo, por un

esqueleto recubierto por la piel. Ante todo, Caylus debiera haber indicado aquí al artista si debía seguir el uso antiguo o el moderno en la representación de la Muerte. Sin embargo, él parece decidirse por el moderno, puesto que considera que una figura coronada de flores no podría formar un grupo conveniente con la muerte, Pero ¿ha reflexionado, en esta circunstancia, en lo inconveniente que resultaría esta idea moderna en un cuadro tomado de Homero? ¿Y cómo no le ha llamado la atención lo que tiene de repugnante? No puedo convencerme de que la pequeña imagen de bronce de la galería ducal de Florencia que representa un esqueleto, que yace con el brazo apoyado en una urna cineraria (Spence, *Polymetis*, cuadro XLI) sea una verdadera antigüedad. Por lo menos no puede, de una manera general, representar a la muerte puesto que los antiguos no la representaban así. Ni sus mismos poetas se la han imaginado nunca bajo ese aspecto repulsivo. <<

[2] *Ensayos sobre la pintura*, p. 159 y sigs. <<

[3] *Ad Pisones* v. 128-130. <<

[4] Lib. XXXV, sec. 36, pág. 700, edic, Hardouin. <<

[5] Richardson cita esta obra en apoyo de la regla que prescribe, según la cual, en un cuadro, la atención del espectador no debe ser desviada de la figura principal por ningún motivo, por importante que él sea. “Protógenes —dice— había colocado una perdiz en su célebre cuadro de Yaliso y la había pintado con tanto arte que parecía viva y toda Grecia la admiraba; pero como atraía hacia sí todas las miradas, en detrimento de la figura principal, la hizo desaparecer del cuadro.” (*Tratado de la Pintura*, t. I. p. 46), Richardson se engaña. La perdiz no estaba en el Yaliso, sino en otro cuadro de Protógenes que se llamaba el Sátiro en reposo o el Sátiro ocioso (Σάτυρος ἀναπαυομενος). Y no hubiera hecho notar este error, hijo de la mala interpretación de un pasaje de Plinio, si no lo hubiera encontrado también en Mersius (*Rhodi*, lib. I., cap. 14, pág. 38): “En el mismo cuadro que representaba a Yaliso, había un Sátiro —dice— que llamaban αναπαυομενον (el que está en reposo), con una flauta,

Y hasta en el mismo Winckelmann (*De la imitación del arte griego en la pintura y escultura*, p. 56). Strabon es el que en realidad garantiza esta historieta de la perdiz, y él distingue ex presamente el Yaliso del Sátiro; éste se apoyaba en una columna y sobre ella estaba la perdiz. (Lib. XIV, p, 750. Edic. Xyl). Mersius, Richardson y Winckelmann han interpretado mal el pasaje de Plinio (lib. XXXV, sect. 36, p. 699) porque no han reparado en que allí se hace referencia a dos cuadros distintos; el motivo de uno es éste: Demetrius no lleva el ataque a la ciudad porque no quiere asaltar el lugar en que se encuentra; en el otro, Protógenes pintaba el asedio. Aquél era el Yaliso, éste el Sátiro. <<

[1] *Ilíada*, XXI, v. 385 y sigs. <<

[2] Véase también la imitación del combate hecha por Quinto de Calabria, en su libro XII vs. 158-185, con el fin de superar el modelo. Entre otras cosas, parece que el gramático haya hallado impropio de un dios el caer al suelo de un simple golpe de piedra, y así nos representa a los dioses lanzándose enormes peñascos arrancados del monte Ida, peñascos que se estrellan contra sus miembros inmortales dispersándose en polvo. Artificio es éste que destruye el efecto principal, que realza la idea que tenemos formada de los cuerpos de los dioses, haciendo ridículas las armas de que se valen unos contra otros.

Si los dioses se arrojan piedras, es preciso que las piedras puedan herir a los dioses, o de lo contrarío ellos nos harán el efecto de unos chiquillos traviesos que se divierten arrojándose puñados de tierra. De modo que la sabiduría de Homero no ha sido superada, y las objeciones que puedan hacerle los críticos sin entusiasmo y la emulación y las luchas a porfía que con él entablen los genios menores, no harán sino poner en una luz más clara su sabiduría. Sin embargo, no pretendo negar que en la imitación de Quinto haya rasgos excelentes que sean suyos. Ello no obstante, harían más honor al ardiente entusiasmo de un poeta moderno que a la modesta grandeza de Homero. Según mi modo de ver, es una feliz invención la de hacer que el grito de los dioses, que resuena hasta las alturas del cielo y las profundidades del abismo, que con mueve la montaña, la ciudad y el mar, no sea oído por los hombres. Ese grito era demasiado fuerte para que pudieran recogerlo los débiles órganos del oído humano. <<

[3] Respecto de la fuerza y rapidez, no hay quien, habiendo leído a Homero una sola vez, aunque muy a la ligera, contradiga esta aserción. Pero quizá no tenga muy presentes los ejemplos que demuestran de modo perfectamente claro que el poeta atribuye asimismo a sus dioses una magnitud que supera en mucho las dimensiones normales. Por eso quiero recordarle, aparte del pasaje ya citado relativo a Marte, que, arrojado al suelo, cubre siete arpentas el casco de Minerva, (Κυνεην ἑκατον πολεων προλεεσσ' ἀραρυιαν. *Ilíada* 5 v. 744) bajo el cual podían cobijarse tantos combatientes como los que podían poner en campaña cien ciudades; los pasos de Neptuno (*Ilíada*, XIII, v. 20) y sobre todo, los versos que describen el escudo en el que Marte y Minerva conducen las tropas de la ciudad asediada. (*Ilíada*, XVIII, v. 516-519): "Van a la cabeza Ares y Palas Atenea, ambos cubiertos de oro y revestidos con áureas túnicas, hermosos y soberbios, munidos de sus armas. En su calidad de dioses, sobresalen distintamente, pues los hombres son un tanto más pequeños". Hasta los mismos comenta dores de Homero, tanto antiguos como modernos, parecen olvidar a veces la estatura prodigiosa de sus dioses, como puede adivinarse por los comentarios atenuantes que se han creído obligados a hacer a propósito del enorme casco de Minerva (véase la edición de Homero de Ernesti, en el pasaje respectivo). Imaginarse los dioses de Homero bajo las dimensiones normales con que habitualmente se los ve sobre la tela, en compañía de los mortales, es menoscabar su majestad. Si bien le está vedada a la pintura el representarlos con esas excesivas dimensiones, la escultura, en cambio, podría ciertamente hacerlo; y estoy convencido de que los antiguos maestros han tomado de Homero no sólo la índole general de la representación de sus dioses, sino también el carácter colosal que frecuentemente han dado a sus estatuas, (Herodoto, lib. A, p. 130, ed. Wesel). Reservo para otro lugar las diversas observaciones sobre lo colosal en particular, y sobre las razones que hacen que produzca tan buen efecto en escultura y no produzca, ea cambio, ninguno en pintura. <<

[4] *Ilíada*, III, v. 381. <<

[5] *Id.*, V, v. 23. <<

[6] *Id.*, XX, v. 444. <<

[7] *Ilíada*, XX, 446. <<

[8] *Ilíada*, XX, 321. <<

[9] Es verdad que Homero nos muestra de cuando en cuando a las mismos divinidades ocultándose en una nube, pero es sólo cuando no quieren ser vistas unas de otras. Por ejemplo, cuando Juno y el Sueño, “ocultos en una nube” (*Ilíada*, XIX, 282) se dirigen hacia el monte Ida, la máxima preocupación de la astuta diosa era la de no ser vista por Venus, a la que había pretextado un viaje muy distinto para que le dejase su cíngulo. En el mismo libro (v. 344), es preciso que una nube dorada envuelva a Júpiter, ebrio de deseo y a su esposa, para que cesen las púdicas negativas de ésta: “¿Qué sucederá si un dios nos viese yacer juntos?”.

No temía ser vista de los hombres, sino de los dioses, y cuando Homero, algunas líneas más adelante, hace decir a Júpiter: “Hera, no temas que hombre ni dios te vea, en medio de la nube de oro con la cual he de envolverte”, no quiere esto decir que ella se ocultaría mediante esa nube a las miradas de los hombres, sino que dicha nube la tornaría tan invisible para los dioses como lo es siempre para los hombres. Del mismo modo, cuando Minerva se cubre con el casco de Plutón (*Ilíada*, V, v. 845), recurso semejante al de ocultarse en una nube, no es para no ser vista por los troyanos, que, o no la veían, o si la distinguían era sólo bajo la apariencia de Stenelus, sino únicamente a fin de que no pudiera ser reconocida por Marte. <<

[1] *Ilíada*, I, 44-53; *Cuadros tomados de la Ilíada*, página 70. <<

[2] *Ilíada*, IV, 1-4; *Cuadros tomados de la Ilíada*, página 30. <<

[1] *Cuadros tomados de la Ilíada*, adv., pág. 5: “Se ha convenido siempre en que cuantas más imágenes y acciones ofrece un poema, tanto mayor es su superioridad poética. Esta reflexión me había inducido a pensar que el cálculo de los diferentes cuadros que ofrecen los poemas podía servir para comparar el mérito respectivo de poemas y poetas. El número y el género de los cuadros que presentan estas granees obras hubiera sido una especie de piedra de toque, o mejor, una balanza exacta del mérito de estos poemas y del genio de sus autores”. <<

[2] Lo que actualmente se llama cuadro poético, los antiguos lo denominaban *visión*, como puede verse en Longino, y lo que se llama ilusión, es decir, el efecto del cuadro, lo denominaban *enargia* (evidencia). Por esta razón, uno de ellos, según cuenta Plutarco (*Eróticas*, t. II, edic. H. Etienne, página 1351), había dicho que las visiones poéticas eran, por su *enargia*, sueños de gentes despiertas. Hubiera sido preferible que los modernos tratados de poesía hubiesen empleado esta denominación en lugar de la palabra *cuadro*. Así nos hubieran ahorrado multitud de reglas semiverdaderas, cuyo principal fundamento es la consonancia de un nombre arbitrario. Las *visiones* poéticas no hubieran sido sometidas tan fácilmente por nadie a las condiciones de una pintura material, pues desde el momento en que se ha dado a estas visiones el nombre de cuadros poéticos, se ha admitido tácitamente un principio de error. <<

[1] *Ilíada*, IV, v. 105. <<

[1] *Ilíada*, V, vs. 722-731. <<

[2] *Ilíada*, II, vs. 43-47. <<

[3] *Ilíada*, II, vs. 101-108. <<

[4] *Ilíada*, I, vs. 234-239. <<

[5] *Ilíada*, IV, vs. 105-111. <<

[1] V. *Los Alpes*, poema de Haller. <<

[2] Breitinger, *Poética crítica*, 2.ª parte, pág. 807. <<

[3] *Georg*., lib. III, vs. 51 y 79. <<

[4] *Arte poética*, v. 16. <<

[5] Prólogo de las *Sátiras*, v. 340. “No se extravió mucho tiempo por el dédalo de la imaginación, y su musa no desdeñó cantar la verdad y la moral”.

Ibid. v. 148: “…Que podía ofenderse cuando la pura des cripción reemplazaba al talento”.

La observación de Warburton sobre el último párrafo puede pasar por un comentario auténtico del poeta mismo, “emplea pura en un sentido equívoco, para significar casta e insípida, y este verso expresa su opinión sobre el verdadero carácter de lo que se llama poesía descriptiva, clase de composición tan absurda, según él, como un festín compuesto únicamente de salsas. Una imaginación pintoresca debe servir para dar más realce y adorno a la razón; de modo que emplearla solamente en la descripción es hacer como los niños, que se divierten con un prisma a causa del brillo de sus colores, en tanto que si éstos se empleasen con mesura y se distribuyeran con arte, podrían servir para representar los objetos más nobles de la naturaleza”. Verdad es que el poeta y el comentador parecen haber considerado la cosa no tanto en su aspecto artístico como en su aspecto moral; tanto mejor, pues así aparecerá tan frívola en un sentido como en otro. <<

[6] *Poética francesa*, t. II, pág. 501: “Escribí estas reflexiones antes de conocer los ensayos de los alemanes sobre dicho género (la égloga). Han ejecutado lo que había concebido, y si logran dar más realce a la parte moral y menor al detalle de las pinturas físicas, triunfarán en este género de poesía, más vasto, más fecundo e infinitamente más natural y más moral que el de la galantería campestre”. <<

[1] *Pensamientos sobre la belleza y el gusto en la pintura*, pág. 69. <<

[2] *Ilíada*, V, v. 722. <<

[3] *Id.*, XII, v. 296. <<

[4] Dionisio de Halicarnaso, en la *Vida de Homero*, citado por Th. Gale en los *Opúsculos mitológicos*, pág, 401. <<

[5] Servio presenta otra excusa para Virgilio, al observar la diferencia existente entre los dos escudos: “Ciertamente existe una diferencia entre este escudo y el de Homero, en el cual las cosas se explican al mismo tiempo que se hacen, mientras que en Virgilio están ya hechas al tiempo de explicarlas. Eneas recibe las armas antes de haberlas examinado, y Aquiles las recibe de Tetis cuando todo está ya explicado". (Obs. al verso 625 del libro VIII de la *Eneida*). El motivo de esto es, según Servio, el siguiente: en el escudo de Eneas no sólo estaban representadas las acciones cita das por el poeta, sino “toda la raza que debía salir de Ascanio y las guerras sucesivas que debía sostener en la ciudad”. ¿Cómo hubiera sido posible que la rapidez con que Vulcano debía hacer su trabajo hubiese permitido al poeta enumerar en tan poco tiempo esta larga descendencia y mencionar por su orden todas las guerras que debía sostener? Tal es el sentido de las palabras algo oscuras de Servio: “Y Virgilio ha hecho bien, pues no parece posible que la obra del artista se ejecute con ¡a prontitud necesaria para responder fielmente a la expresión, cuando la narración se encadena con rapidez”. Puesto que Virgilio sólo podía narrar algo del *non enarrabili texto clypei*, no podía hacerlo durante el trabajo mismo de Vulcano, y debía esperar a que todo estuviese concluido. Para bien de Virgilio, querría yo que este razonamiento de Servio no tuviese fundamento alguno, pues la excusa que propongo le hace mucho más honor. En efecto, ¿quién le obligaba a poner toda la historia romana en un escudo? Homero, en pocos cuadros, ha hecho de su escudo un resumen de todo cuanto pasa en el mundo. ¿No es verdad que parece que Virgilio, no pudiendo superar al poeta griego en la elección de los asuntos y en la ejecución de estos cuadros, haya querido superarle al menos en el número de los mismos? ¿Hay nada más pueril? <<

[6] *Eneida*, lib. VIII, vs. 447-454. <<

[1] “En la superficie convexa de este escudo ha representado el combate de las amazonas y en la superficie cóncava la lucha entre los dioses y los gigantes”. Plinio, lib. XXXVI, sec. 4.ª, pág. 726, edic. Hardouin. <<

[2] *Ilíada*, XVIII, vs. 497-508. <<

[3] *Ilíada*, XVIII, vs. 50-540. <<

[4] El primero principia en el verso 483 y llega hasta el 489; el segundo, del 490 al 509, el tercero, del 510 al 540; el cuarto, del 541 al 549; el quinto, del 550 al 560; el sexto, del 561 al 572; el séptimo, del 575 al 586; el octavo, del 587 al 589; el noveno, del 590 al 605, y el décimo, del 606 al 608. El tercer cuadro es el único que no va precedido de la fórmula indicada arriba, pero por esta expresión del segundo; *en él representó dos ciudades*, y por la naturaleza misma de la cosa, es evidente que debe formar cuadro aparte. <<

[5] *Descripción de la Fócida*, caps. XXV a XXXI. <<

[6] Para demostrar que no exagero en lo que digo acerca de Pope, voy a citar en su lengua original el comienzo del siguiente pasaje tomado de él (*Ilíada*, vol. v. obs., pág. 61): “That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us”, etc. Digo que Pope ha empleado en este caso muy impropiamente la expresión *aerial perspective* (perspectiva aérea), puesto que ésta nada tiene que ver con la disminución de tamaño que da la medida del alejamiento, sino que únicamente se entiende por ella la atenuación y modificación de los colores por la naturaleza del aire o del medio a través del cual los vemos. Quien pudo cometer semejante error, muy bien ha podido no comprender nada de nada. <<

[7] *Consideraciones sobre la pintura*, pág. 185. <<

[8] Esto fue escrito en 1763, según testimonios del propio autor; la obra de Winckelmann no apareció hasta 1765. *(Nota del traductor)*. <<

[1] Constantino Manasés, *Comp. chron.*, pág. 20, edición de Venecia. <<

[2] *Orlando furioso*, canto VII, ests, XI a XV. (Versión castellana de D, A. de Burgos, París, 1846). <<

[3] *Diálogo sobre la pintura*, titulado “El Aretino". Florencia, 1735, pág. 175): “Si los pintores desean encontrar con poco trabajo el modelo perfecto de una mujer bella, que lean estas estancias de Ariosto, en las que el poeta describe con arte admirable las bellezas de la encantadora Alcina, y verán asimismo que los buenos poetas son también pintores”. <<

[4] (*Ibid.*) “Aquí, en cuanto a la proporción, el ingenioso Ariosto indica la mejor que pueda ejecutar el arte de los más excelentes pintores, usando la palabra *industri* (… *Qaanto me’ finger san Pittori industria*, en el original) para denotar la diligencia propia del buen artífice." <<

[5] (*Ibid.*, p. 182). “Aquí el Ariosto es un pintor colorista y en ello demuestra ser un Ticiano." <<

[6] (*Ibid.*, p. 180). “Ariosto podría haber dicho cabellera de oro en lugar de cabellera rubia (*bionda chioma* en el original); pero quizá le haya parecido demasiado poética esa expresión. De ello puede deducirse que el pintor puede imitar el oro, pero no ponerlo en sus cuadros (como hacen los miniaturistas), de modo que pueda decirse que los cabellos no son de oro pero resplandecen como oro”. Lo que Dolce cita de Athenaeus a continuación es notable, pero está alterado. Hablaré de ello en otro lugar. <<

[7] (*Ibid.* p. 182). “La nariz recta tenía probablemente alguna relación con las que se ven en los retratos de las bellas damas romanas de la antigüedad”. <<

[8] *Eneida*, IV, v. 136. <<

[9] *Ods*. XXV III y XXIX. <<

[10] *Los retratos*, párr. 3, t. II, pág. 461, Edic. Reitz. <<

[1] *Ilíada*, III, v. 121. <<

[2] *Ibid.*, v. 319. <<

[3] *Ilíada*, III, vs. 156-158. <<

[1] Valerio Máximo, lib. III, cap. VII; Dionisio de Halicarnaso, *Art. Rhet.*, cap. XII, *De la elección de las palabras*. <<

[2] Fabricii, *Biblioth. Graec.*, lib. II, cap. VI, pág. 345. <<

[3] Plinio dice de Apeles (lib. XXXV, sec. 36, pág. 698, edic. Hard.): “También pintó una Diana mezclada al coro de las jóvenes que le ofrecen un sacrificio, y parece haber superado la descripción que de la misma hace Homero”. Nada más cierto que este elogio. Unas bellas ninfas alrededor de una bella diosa, que las domina con toda la altura de su majestuosa frente, forman seguramente un asunto más propio de la pintura que de la poesía, sólo que las palabras “le ofrecen un sacrificio?’ *(sacrificantium)* se me hacen sospechosas. ¿Qué hace la diosa en medio de las ninfas que le ofrecen un sacrificio? ¿Es ésta la ocupación que Homero da a las compañeras de Diana? Por el contrario, recorren con ella las montañas y los bosques cazan, juegan, danzan (*Odisea*, VI, vs. 102-106). “Así Diana, ocupada en lanzar flechas, recorre las altas cimas del Taigeto o del Enmanto, feliz de perseguir los jabalíes y las corzas ligeras; las ninfas, hijas de Júpiter, que lleva la égida, comparten sus juegos”. Plinio no habré escrito, pues, *sacrificantium*, sino *venantium* o cosa análoga, quizás *silvis vagantium*, corrección que tendría, poco más o menos, el mismo número de letras alteradas. *Saltantium* es lo que mejor responde ría a la palabra παιζουσι de Homero, y Virgilio, en la imitación que hace de este pasaje, hace danzar a Diana con sus ninfas. (*Eneida*, t. I, vs. 497 y 498): “Así Diana conduce los coros por la orilla del Eurotas o las cimas del Cintio…

Con este motivo, Spence expone una idea singular (*Polymetis*, dial. VIII, p. 102): “Esta Diana —dice— tanto en el cuadro como en las descripciones, era la Diana cazadora, aun cuando ni Virgilio, ni Apeles, ni Homero, la hayan representado cazando con sus ninfas, sino dedicada con ellas a esa clase de danzas que antigua mente se consideraban como actos solemnes de devoción”. En una nota añade: “La expresión παιζειν, empleada por Homero en esta ocasión, no resulta muy apropiada para la caza; lo mismo sucede con la expresión *Choros exercere*, en Virgilio, que debería más bien aplicarse a las danzas religiosas de la antigüedad, porque la danza, según la idea que de ella teman los antiguos romanos, era inconveniente en público, aun para los hombres, a menos que fuese una danza en honor de Marte,

Baco o cualquiera otro de sus dio ses”. En una palabra, Spence quiere referirse a aquellas danzas solemnes que entre los antiguos, se contaban en el número de las ceremonias del culto de los dioses. “Por esto Plinio, habiendo con tal motivo de las ninfas de Diana, emplea la palabra sacrificare, que determina bien el carácter religioso de sus danzas”. Olvida que en Virgilio también danza la misma Diana: *exercet Diana choros*. Si esta danza era religiosa ¿en honor de quién la bailaba Diana? ¿En su propio honor o en honor de otra divinidad? Una cosa y otra son absurdas. Y por el hecho de que los antiguos romanos considerasen la danza en general como poco conveniente para las personas graves, ¿era preciso que sus poetas llevasen la gravedad de su nación a la pintura de las costumbres de los dioses que habían sido reglamentadas de un modo muy distinto por sus antecesores, los poetas griegos? Cuando Horacio dice de Venus (*Od.* IV, lib. I):

“A los rayos de la luna, Venus conduce ya los coros; las púdicas Gracias en unión de las Ninfas caminan con paso cadencioso…”, ¿se refiere también a danzas religiosas? Pero son ya muchas palabras para semejante absurdo. <<

[4] *Ilíada*, I, v. 528; Valer. Máx, lib. III, cap. VII. <<

[5] Plinio, lib. x, sec. 51, pág. 616, edic. Hardouin. <<

[6] *Idem*. lib. XXXIV, seo. 19, pég. 651. <<

[7] *Ibid.* <<

[8] *Análisis de la belleza*, pág. 47, edic, de Berlín. <<

[9] *Ilíada*, III, vs. 210-211. <<

[1] *Escritos filosóficos* de Moisés Mendelssohn, t. II, p. 23. <<

[2] *De poética*, cap. v. <<

[3] *Paralip*., lib. I, vs. 720-778. <<

[4] *El rey Lear*, acto I, esc. II. (Versión castellana de G. Macpherson, Madrid, 1885). <<

[5] *Ricardo III*, acto I, esc. I. (Versión castellana de G. Macpherson, Madrid, 1885). <<

[1] *Cartas sobre la literatura moderna*, t. v, pág, 102. <<

[2] *De poética*, cap. IV. <<

[3] Klotzii, *Epistolae Homericae*, pág. 33 y siguientes. <<

[1] *Ibid.*, pág. 103. <<

[2] *Las nubes*, vs. 170-174. <<

[3] Por error, Léssing ha traducido ασκαλαβωτης y γαλεωτής por comadreja. —*(N. del T.)*. <<

[4] *The Connoisseur*, v. 1, N.º 21, titulado “La belleza de Knomquaiba”: “Quedó admirado del reluciente color de su tez, tan brillante como el vello de azabache que cubre a los puercos negros de *Hessaqua*. Quedó encantado del cartílago aplastado de su nariz, y sus ojos contemplaban con admiración la fláccida belleza de sus senos que descendían basta el ombligo. Y ¿qué bacía el arte para realzar tantos encantos? “Ella hizo un barniz con la grasa de las cabras mezclada con hollín, y con él se frotó todo el cuerpo, mientras lo exponía a los rayos del sol. Untó las me chas de su cabello con grasa derretida y los espolvoreó con el polvo amarillo del *Buchu*. Su rostro, brillante como el ébano pulido, presentaba hermosas manchas de tierra roja, y se parecía al sombrío velo de la noche sembrado de estrellas. Espolvoreó sus miembros con ceniza y los perfumó con estiércol de Stinkbingsem. Tenía los brazos y las piernas envueltos en los intestinos brillantes de una ternera. De su cuello pendía una bolsa formada por el estómago de un cabrito. Las alas de un avestruz daban sombra a los dos promontorios carnosos de su parte posterior; y por delante, llevaba un delantal hecho con las orejas erizadas de un león”. Citaré también el pasaje relativo a la ceremonia de la boda de la pareja amante: “El *surri*, o gran sacerdote, se aproximó a ellos, y con voz grave cantó la liturgia nupcial acompañada del zumbido melódico del gom-gom, y al mismo tiempo, siguiendo los ritos de la cafrería, los regó abundantemente con la bendición urinaria. El esposo y la esposa se frotaron gozosos con este precioso licor, y las gotas saladas corrían por sus cuerpos como la ola cenagosa sobre la rocas de Chirigriqua”. <<

[5] *De lo sublime*, sec. VIII, pág. 15, ed. T. Fabric. <<

[6] *Escudo de Hércules*, t. 266. <<

[7] *Filóctetes*, vs. 31-39. <<

[8] *Eneida*, lib. II, v. 277. <<

[9] *Metamorf*., lib. VI, 387. <<

[10] *Metamorfosis*, lib. VIII, v. 809. <<

[11] *Himno a Ceres*, vs. 111-116. <<

[12] *Argón*., lib. II, vs. 228-233. <<

[13] *El viaje por mar*, acto III, esc. I. —Un pirata francés es arrojado con su buque a una isla desierta. La avaricia y la envidia dividen a la tripulación, lo que da lugar a que dos desgraciados, que habían estado en la isla expuestos por mucho tiempo a una extrema miseria, se hagan a la vela con la embarcación. Así la tripulación, privada de repente de todas las provisiones y de todo medio de existencia, ve ante sus ojos la muerte más horrorosa, y expresa su hambre y su desesperación del siguiente modo:

LAMURE

¡Qué tempestad tengo en el estómago! ¡Cómo gritan mis tripas! ¡Cuánto me duelen las heridas! ¡Ojalá sangraran todavía para poder apagar mi sed!

FRANVILLE

¡Oh, Lamure! ¡Qué felices eran mis perros cuando yo tenía casa en mi país! ¡Tenían un montón, un precioso montón de huesos y mendrugos! ¡Oh deliciosos mendrugos! ¡Oh! ¡Qué hambre más cruel me devora!

LAMURE

¿Hay alguna noticia?

MORILLAR

¿Te queda algo de comer?

FRANVILLE

No puedo encontrar ni el menor pedazo. Aquí hay buenas cuerdas; pero son horriblemente duras de roer. Tengo un poco de fango, lo comeremos con cucharas; es un buen fango bastante espeso, pero despide un olor abominable. Hay también viejos troncos podridos, pero ni una hoja, ni una flor en toda la isla,

LAMURE

¡Qué aspecto!

MORILLAR

¡Y qué olor!

LAMURE

Acaso sea veneno.

FRANVILLE

Que sea lo que quiera, con tal que pueda comerlo. ¡Oye, amigo; el veneno es un plato de príncipe.

MORILLAR

¿No tienes alguna galleta?, ¿algunas migajas en el bolsillo? Toma mi jubón; dame solamente tres migajas.

FRANVILLE

—¡Ni por tres reinos, si las tuviera! ¡Oh, Lamure! Si tuviésemos siquiera el trocito de carnero que despreciábamos, amigo mío.

MORILLAR

Habías del paraíso. Si tuviéramos aunque no fuera más que los restos_de los brindis que en nuestras francachelas nocturnas arrojábamos lejos de nosotros…

MORILLAR

¡Ah, si por lo menos pudiéramos lamer los vasos! ¡Pero esto no es nada comparado con la siguiente escena que origina la llegada del cirujano).

FRANVILLE

Aquí está el médico. ¿Qué has descubierto? Ríe y consuélanos.

EL MÉDICO

Me muero. Que ría quien pueda. No puedo encontrar nada, señores. A no ser por un milagro, aquí no hay nada que comer. ¡Oh, si tuviera aquí mis cajas, mis hilos, mis gasas, mis lociones, mis apósitos y aquellos dulces auxiliares de la naturaleza, qué festín no me daría!

MORILLAR

¿No tienes algún viejo supositorio?

ELMÉDICO

¡Ojalá lo tuviera!

LAMURE

O siquiera el papel que ha servido para envolver algún cordial o algunas píldoras, o una buena vejiga que haya contenido al pina lavativa refrescante.

MORILLAR

¿No os queda algún emplasto viejo o alguna antigua cata plasma?

FRANVILLE

Poco importa el uso que haya tenido.

EL MÉDICO

No tengo ninguna de esas golosinas, señores.

FRANVILLE

¿Y aquel grueso lobanillo que le cortaste de la espalda al marinero Hughes? Podríamos hacer una comida espléndida.

EL MÉDICO

Si lo tuviéramos, desde luego. Pero he sido tan estúpido que lo he tirado por la borda.

LAMURE

¡Qué imprevisión más culpable! <<

[14] Richardson. *De la pintura*, t. I, pág. 74. <<

[1] *Historia del arte*, pág. 347. <<

[2] No Apolodoro, sino Polidoro. Plinio es el único autor que nombra a estos artistas, y que yo sepa, los manuscritos no difieren entre sí respecto a este nombre, pues Hardouin lo habría observado, con toda seguridad. Las ediciones antiguas también traen todas Polidoro. Winckelmann se habrá distraído seguramente al copiar el nombre. <<

[3] Ateneduro y Damias eran de Clítore, en Arcadia. *Fóc.*, cap. IX, pág, 819, edic. Kuhn. <<

[4] *Plinio*, lib. XXXIV, sec. 19, pág. 653, edic. Hardouin. <<

[5] *Plinio*, lib. XXXVI, sec. IV, pág. 730. <<

[6] *Bœotic*, cap. XXXIV, 778, edic. Kubn. <<

[7] *Plinio*, lib. XXXVI, sec. 4.ª, pág. 730. <<

[8] *Historia del arte*, t. II, pág. 331. <<

[9] *Plinio*, párr. cit., pág. 727. <<

[10] Referentes al v. 7 del lib. II de la *Eneida*, y particularmente al y. 188 del lib. XI. No estaría mal por lo demás aumentar con una obra de este género la lista de la 9 obras perdidas de este autor. <<

[11] *Plinio*, lib. XXXVI, sec. 4.ª, pág. 729. <<

[1] *Historia del arte*, t. II, pág. 347. <<

[2] Lib. XXXVI, esc. 4.º, pág. 730. <<

[3] Véase la lista de inscripciones de las obras antiguas en Gudius (*ad Phaedri*, fab. 5, lib. I) y consúltese también la corrección de esta lista por Gronov. (*Praef*., ad, t. IX *Thesauri Antiqu. Graec*.). <<

[4] Lib. I, pág. 5, edic. Hardouin. <<

[1] *Historia del arte*, t. II, pág. 394. <<

[2] Cap. I. <<

[3] Así en Estacio: *obnixa pectora* (*Theb*., lib. VI, v. 863):

…rumpunt obnixa furentes Pectora,

La cual explica el antiguo comentador de Barth por “oponiéndose con toda su fuerza”; e igualmente también en Ovidio (*Habieut*, v. 11) *obnixa fronte*, refiriéndose al pez que trata, no con la cabeza, sino con la cola, de hacerse paso a través de la nasa: “No sabe hacerse paso esforzándose con la cabeza”. <<

[1] *De lo sublime*, sec. 14, edic. Fabric., págs. 36-39. <<

[2] *De Pictura Vet.*, lib. I, cap. IV, pág. 33. <<

[3] *De la imitación de las obras griegas*, etc., pág. 23. <<

[4] Sec. II. <<

[5] *Historia del arte*, t. I, pág. 136. <<

[6] Herodoto, *Vida de Homero*, pág. 756. edic. Wessel. <<

[7] *Historia del arte*, t. I, pág. 176; Plinio, lib. XXXV, sec. 36; Ateneo, lib. XII, pág. 543. <<

[8] *Historia del arte*, t. II, pág. 353; Plinio lib. XXXVI, sec. 4.ª, pág. 729, 1.17.
<<

[9] *Historia del arte*, t. II, pág. 328: “Publicó la *Antígona*, su primera tragedia, el tercer año de la olimpíada LXXVII”. La fecha es exacta, pero no que fuese la *Antígona* su primera tragedia de Plinio el Antiguo, demuestro que la primera tragedia de este sino que expresamente coloca la *Antígona* en el tercer año de la olimpiada LXXXIV. Sófocles, junto con Pericles, fue a Samos al año siguiente, y puede fijarse de modo muy cierto la fecha de esta expedición. En mi *Vida de Sófocles*, por medio de un párrafo de Plinio el Antiguo, demuestro que la primera tragedia de este poeta ha sido el *Triptolemo*. Plinio habla (Lib. XVIII, sec. 12, pág. 107, ed. Hard.) de la diferente calidad de granos en distintos países, y termina diciendo: “Esto es lo que se decía bajo el reinado de Alejandro el Grande, cuando Grecia era tan célebre y poderosa en todo el universo, pero aproximadamente cincuenta años antes de la muerte de aquel príncipe, el poeta Sófocles, en su obra *Triptolemo*, había alabado el trigo de Italia sobre todos los demás; he aquí el verso, palabra por palabra: ‘Celebraron a la afortunada Italia en su blanco trigo’”. Es verdad que aquí no se trata de expresamente de la primera tragedia de Sófocles. Pero la época de esta tragedia, que Plutarco, el escoliasta, y los mármoles de Arundel sitúan unánimemente en la olimpíada LXXVII, concuerda tan justamente con la época que Plinio atribuye a *Triptolemo*, que es forzoso reconocer que ésta es la primera tragedia de Sófocles. La cuenta es sencilla. Alejandro murió en la olimpíada CXIV. Ciento cuarenta y cinco años son treinta y seis olimpíadas más un año. Si se resta esta suma del primer número, se obtiene setenta y siete: a la olimpíada LXXVII corresponde, pues, el *Triptolemo*, y puesto que la primera tragedia corresponde también a la misma olimpíada y, además, a su último año, según lo he probado, es evidente que las dos tragedias son una sola. A propósito de Sófocles, todavía recuerdo otra inexactitud que se le ha escapado a Winckelmann en su *Imitación de las obras de arte*, pág. 8: “Los jóvenes más bellos danzaban desnudos en el teatro, y Sófocles, el gran Sófocles, fue en su juventud el primero que así se ofreció en espectáculo a sus conciudadanos”. Sófocles jamás ha danzado desnudo en el teatro, sino

sólo alrededor de los trofeos erigidos después de la victoria de Salamina, y todavía son pocos los autores que le hacen danzar desnudo; los demás, por el contrario, dicen que iba vestido (*Ateneo*, lib, I, pág. 20). Sófocles figuraba, en efecto, entre los jóvenes que fueron enviados a Salamina con el fin de que estuvieran a salvo, y en esta isla la musa de ¡a tragedia reunió entonces a sus tres favoritos en una gradación simbólica. El intrépido Esquilo contribuyó a la victoria; Sófocles, en la flor de la belleza, danzó alrededor de los trofeos, y Eurípides nació el mismo día de la victoria en aquella isla afortunada. <<